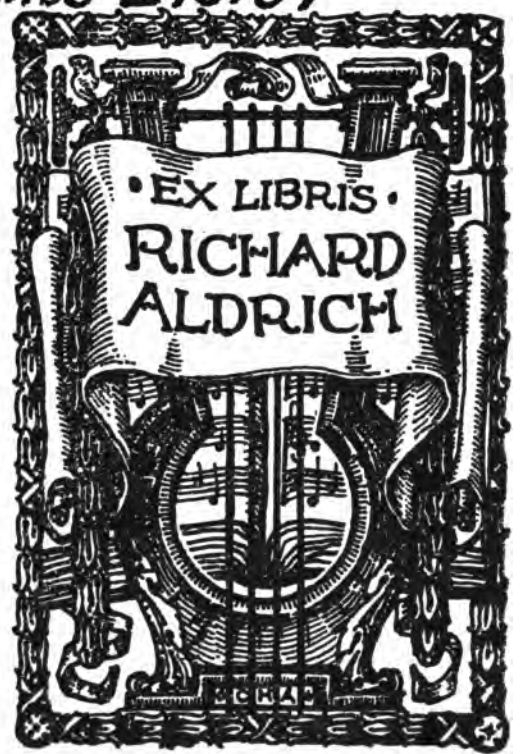
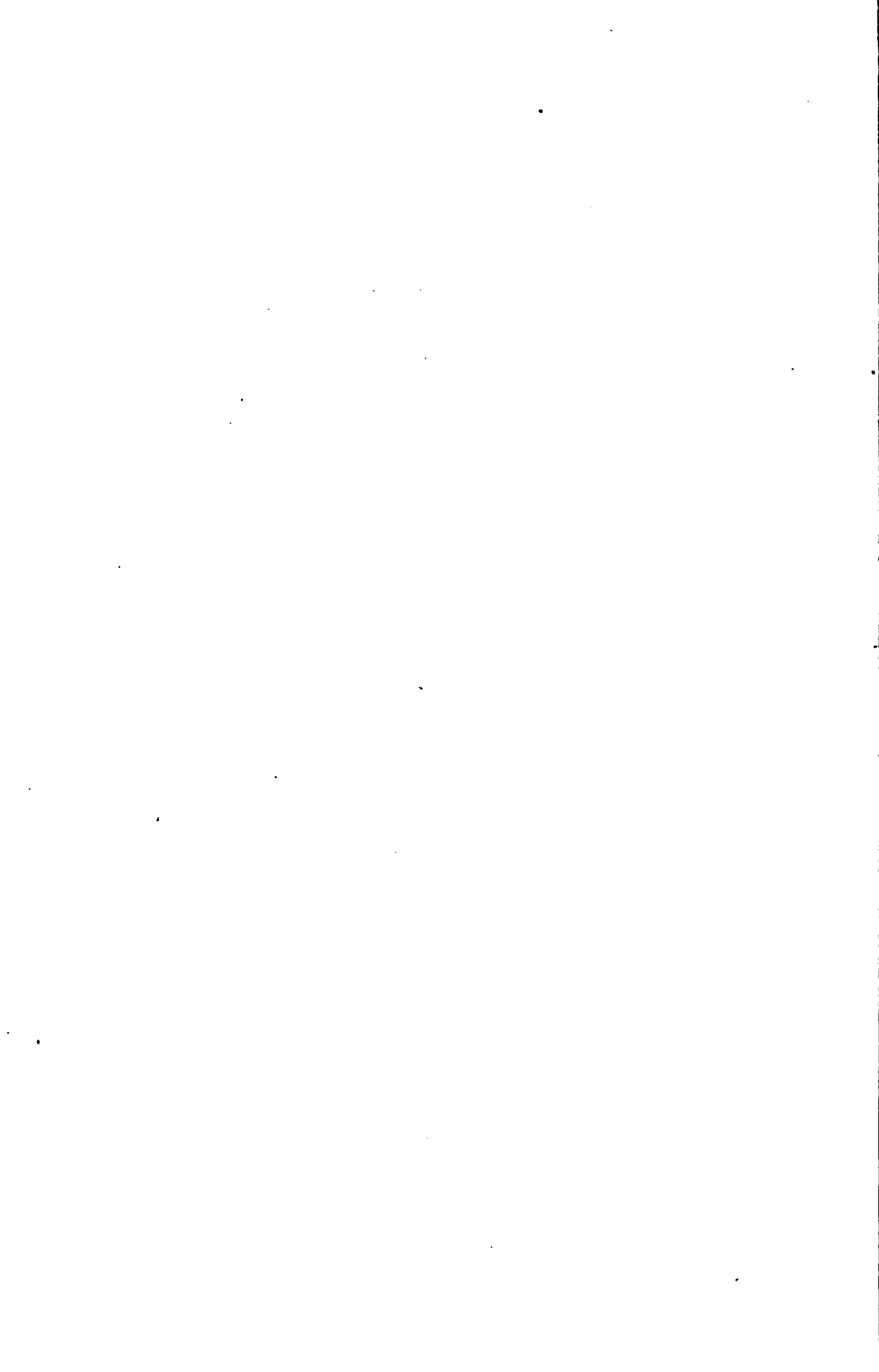



• EX LIBRIS •
RICHARD
ALDRICH





Wandernde Melodien.

Eine musikalische Studie

von

Wilhelm Tappert.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Berlin, 1889.

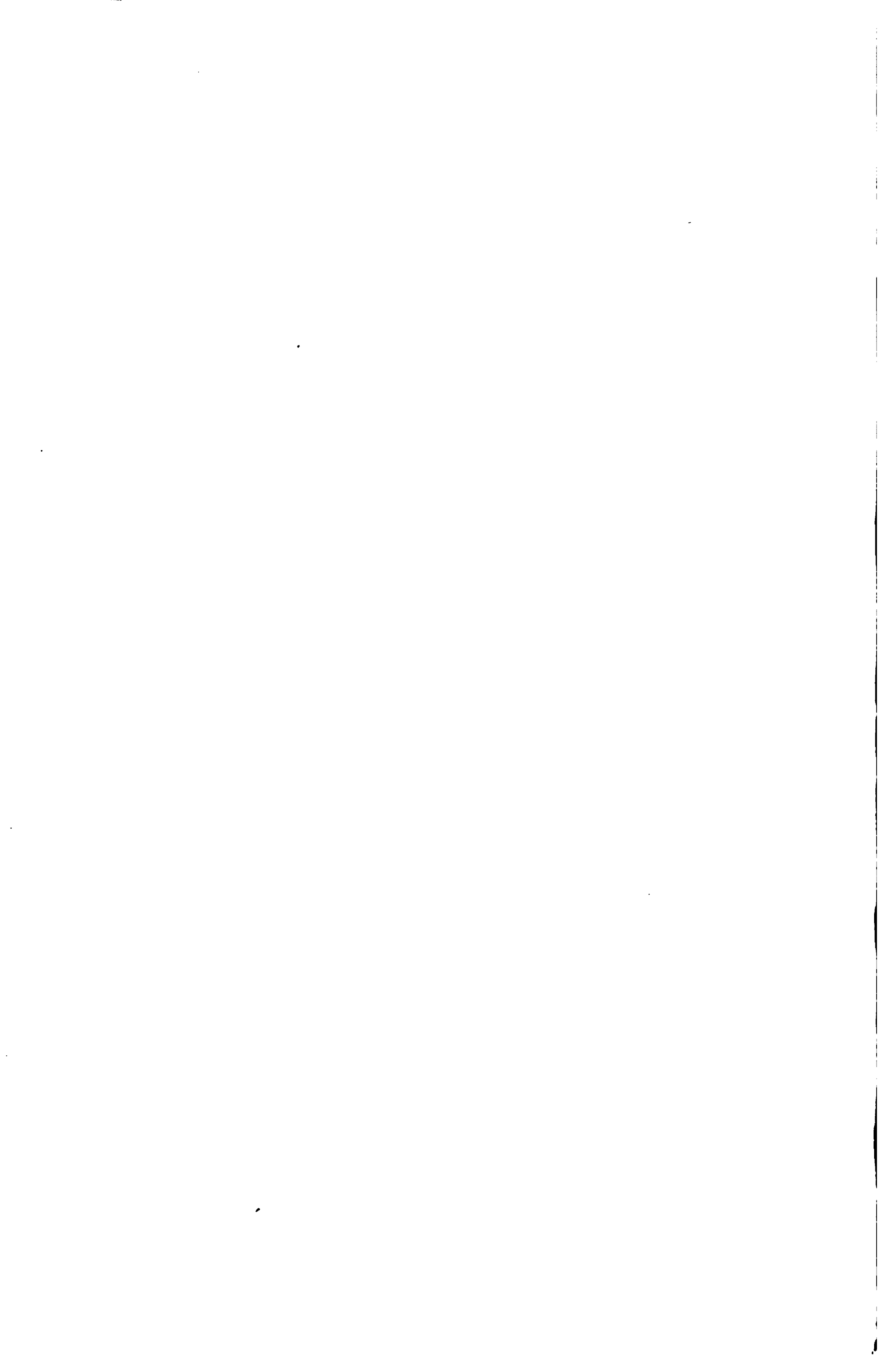
Verlag von Brachvogel & Ranft.
Kurt Brachvogel.

Vorwort.

Den Wünschen der Verlagshandlung entsprechend, übergebe ich der Oeffentlichkeit die zweite, stark vermehrte und thunlichst verbesserte Auflage einer musikalischen Studie über „wandernde Melodien“. Die ersten Aufzeichnungen datiren weit zurück (in's Jahr 1865!). Unterdess habe ich Tausende von Drucken und Handschriften gesehen und je nach Umständen excerpirt oder copirt. Eine Fülle neuen Materials ergab die Beschäftigung mit den fast unzähligen Tabulaturen, ich konnte aber zu meinem Bedauern nicht daran denken, dasselbe in diesem kleinen Rahmen zu verwerthen. Eine Broschüre ist nicht geeignet zur Herberge für die Schaaren der melodischen Wanderer, denen ich auf meinen Streifzügen durch die musikalische Literatur begegnet bin. Nur Weniges fand Aufnahme; mein Bestreben war dahin gerichtet, dem wissbegierigen Leser Interessantes zu bieten.

Berlin, im September 1889.

Wilhelm Tappert.



Ueberall ringt Werdendes mit Vergehendem. In den Naturwissenschaften steht die Darwin'sche Transformations-Hypothese der alten Erschaffungs-Theorie schroff gegenüber. „Linné und Darwin!" zwischen diesen beiden Polen wogt der Kampf, dessen Beendigung voraussichtlich erst der Zukunft angehört.

Es ist hier nicht der Ort, um eingehend von den neuen Anschauungen und ihrer unberechenbaren Tragweite zu sprechen, nur soviel sei bemerkt: Darwin gelangt nach Beibringung überzeugender Beweise, nach Aufzeichnung unzweifelhafter Thatsachen und einer Reihe vernünftiger Schlüsse zu der Ansicht, dass alle Thier- und Pflanzenformen nur von wenigen Organismen abstammen und sich im Laufe der (langen!) Zeit auf natürlichem Wege entwickelt haben.

Wer den bestimmenden Einfluss kennt, welchen die Naturkunde in unserem Jahrhundert auf die wissenschaftlichen Untersuchungen überhaupt ausübt, dem muss eigentlich die Frage von selbst kommen: ob nicht das Princip Darwin's auch anwendbar sei auf den Gebieten der Cultur- und Kunstgeschichte? Und es will mir scheinen, als seien schon Viele geneigt, bei ihren literarischen und historischen Forschungen z. B., die neue Um- und Fortbildungslehre als leitenden Stern zu betrachten. Ich gedenke hier unter Anderem der vortrefflichen „Geschichte des Drama's" aus Klein's geistvoller Feder. Das Verhältniss Shakespeare's zu den italienischen Dramatikern ist dort (III. Band), möglicherweise unbewusst, in durchaus Darwin'scher Weise gezeichnet. Man darf annehmen, dass über kurz oder lang der Fackelschein der neuen Theorie in alle Fächer menschlichen

Wissens dringen wird; freilich erscheint Manchem die aufklärende Sonne gegenwärtig noch als ein Irrlicht! Es ist die alte bekannte Geschichte!

War der Sturm, den der geniale Engländer durch sein Buch in den betreffenden — und theilweise sehr hart getroffenen — Kreisen erregte, schon ein brausender, welcher Orkan wird sich erst erheben, wenn beispielsweise ein Musiker auf den Gedanken verfallen sollte, auch innerhalb der Tonkunst nach Belegen für die Darwin'sche Lehre zu suchen? Haben doch die Künste heute noch den (sehr zweifelhaften!) Vorzug, sichere Häfen für die Anhänger aller Erschaffungs-Hypothesen zu sein, wohin diese sich allzeit flüchten, wenn das gebrechliche Fahrzeug „blinden Glaubens" an den Klippen der Aufklärung zu scheitern droht. Das Wort „Schaffen" ist ja bekanntlich ein Hauptwort im Lexicon des Musikers und in den Handwörterbüchern der unzähligen „Musik-Besprecher"; wehe Jedem, der ein Zeitwort, ein Umstandswort oder gar ein — Bindewort daraus machen wollte!

Nur Wenige erinnern sich, dass bereits bei Goethe„ Darwinsche Ahnungen" nachzuweisen sind; dass in neuerer Zeit Reclam in seinen Briefen: „Zur Diätetik des Geistes" und Freitag in dem Aufsatze: „Aus Otto Ludwig's Arbeitszimmer" (Grenzboten, 1866, No. 2) ihre — vom Hergebrachten stark abweichenden Ansichten über das „künstlerische Schaffen" der Oeffentlichkeit übergeben haben. Selbst in Richter's Harmonielehre (6. Aufl. 1866) findet sich ein Satz, der — wenn auch nur ein Tropfen, — die allgemeine Strömung doch characterisirt. Es heisst dort: „Jede noch so ausgeführte und ausgebildete Melodie hat eine einfache Grundlage!" So unscheinbar diese Worte aussehen, so unverfänglich sie klingen mögen: sie bergen doch in nuce das Princip der Transmutation.

Bereits vor zehn Jahren, als ich noch das Glück hatte, unter Dehn's Leitung musikalischen Studien obzuliegen, als dieses Meisters Hand mir die Schatzkammern der musikalischen Literatur erschloss, als ich gewahr werden musste, dass — um nur Eins herauszugreifen — in der Harmonielehre, wie sie während der letzten drei Jahrhunderte sich gestaltet, das Absolute, über Zeit und

Meinung Erhabene, sich auf ein Minimum beschränke, fiel es wie Schuppen von meinen Augen: ich lernte glauben, dass eine Weiterentwickelung auch in der Musik möglich sei! Der alte, uns von Jugend auf geflissentlich eingeimpfte Aberglaube von einer schönen, heiligen, grossen, classischen Periode, die nie wiederkehre, deren Hingang wir Unglücklichen, in der Zeit des „grenzenlosen Verfalls" Geborenen, nur zu beweinen hätten, — dieser Aberglaube verschwand und die Consequenzen der Umwandlung machten sich bald genug fühlbar. Ich suchte von der Musik aller Zeiten und Völker soviel als möglich in die Hände zu bekommen, um durch Vergleiche den rothen Faden des Zusammenhangs zu gewinnen, der oft undeutlich sein, oft scheinbar fehlen mag; aber immer vorhanden ist, und an welchen sich alle Erscheinungen, vom ersten Versuche bis zur heutigen Vollkommenheit, aufreihen lassen.

Bei diesen Bemühungen befindet sich der Musiker dem Naturforscher gegenüber in grossem Vortheil. Des Letzteren Material liegt zerstreut und oft unzugänglich umher, gebettet im Alluvium oder tief begraben im Knochengerüste unseres Planeten, — und der launische Zufall ist der Hüter! Das Archiv der Erdgeschichte hat erhebliche Lücken und viele Blätter mit dunklem oder gänzlich unleserlichem Inhalt; dem Musiker dagegen liegt Alles gewissermassen zur Hand, weil noch heute der Naturmensch ganz in derselben Weise seine Musik macht, wie unsere ältesten Kunstvorfahren sie ausgeübt haben — müssen. Die Namen sind gleichgültig, mag man Jubal oder Fo-ki, Adam oder Apollo, Pythagoras oder Nared als „Erfinder der Musik" ansehen. Alle Zwischenstufen sind noch immer besetzt, vom Neger, der mit einem Stück Holz ein anderes rhythmisch bearbeitet, bis zur complicirtesten Oper Wagner's. Dicht neben dem Vollendetsten behauptet das Mangelhafteste hartnäckig seinen Platz. Wenn heute ein Bataillon Infanterie mit seinen Trommlern an einem Concertsaale vorbeizieht, ans welchem die Toncombinationen einer Beethoven'schen Sinfonie erklingen, so berühren sich die denkbar äussersten Extreme: rhythmisches Rasseln und die ausgebildetste Tonsprache.

So wie bei einem Streite ein Wort das andere giebt, so führt auch in den Kämpfen, welche jeder Mensch, der es ernst mit irgend Etwas meint, innerlich durchzumachen hat, ein Gedanke zum andern. Nachdem der erste Schritt zur Erkenntniss gethan war, nachdem ich gebrochen mit mancher Ansicht, wie wir sie als künstlerische Aussteuer von den Schulbänken mit in die Welt hinausnehmen, nachdem ich manches Capitel der Buch- und Kathederweisheit, vor der wir Deutschen einen angeborenen Respect haben, vorerst bescheiden mit einem Fragezeichen versehen, ging es an die speciellen Untersuchungen, deren Resultate ich zum Theil und zunächst in einem grösseren Werke: „Entwickelungsgeschichte der Harmonielehre" nieder zu legen gedenke, weil dieser Zweig der Musikwissenschaft seiner hohen practischen Bedeutung wegen einer baldigen Reorganisation dringend benöthigt ist.

Aus dem, seit einem Decennium lawinenartig angewachsenen Materiale greife ich für jetzt Einzelnes heraus, was sich am besten unter der Bezeichnung „wandernde Melodien" summiren und rubriciren lassen dürfte.

Diese Einleitung ist im Jahre 1868 geschrieben worden. Damals waren die Ansichten über Darwin's Entwickelungstheorie noch getheilt, heute streitet man nicht mehr darüber. Ich dürfte wohl der Erste gewesen sein, der über die neue, epochemachende Lehre des britischen Denkers einen Vortrag gehalten hat, — es sind genau dreissig Jahre seitdem vergangen! Die Begeisterung für den genialen Mann klingt deutlich aus dem Vorworte heraus, manche Behauptung hätte vielleicht ein wenig eingeschränkt oder sorgsamer begründet werden sollen, ich änderte nach reiflicher Erwägung nichts.

In einem Punkte hat mir ja die Zeit schon Recht gegeben, er betrifft die Entstehung der Volkslieder. Anfangs wurden meine Ansichten als durchaus irrige bezeichnet, jetzt fällt es Keinem mehr ein, etwas anderes zu behaupten, als ich vor zwei Decennien kecken Muthes zu sagen wagte.

Berlin, 1889.

Die Melodien wandern, sie sind die unermüdlichsten Touristen der Erde! Sie überschreiten die rauschenden Ströme, passiren die Alpen, tauchen jenseit des Oceans auf und nomadisiren in der Wüste; überall andern begegnend, welche den entgegengesetzten Weg machen. Bei dem echt menschlichen Interesse für alles Fremde gelangt manches melodische Aschenbrödel fern von seinem Vaterlande zu hohen Ehren, wird vielleicht zum patriotischen Gesange, zum Nationalhymnus, dessen Klänge unfehlbar die zündendste Wirkung ausüben. Oft kehren die Landstreicher mehr oder weniger verbrämt, maskirt und umgestaltet zurück und leben als „Importirte" ein neues, glänzendes Leben in der alten Heimath. Es giebt ja keine musikalische Polizei, welche nach Geburtsschein und Führungsattest früge!

Abgesehen von dem Weltverkehr, mit dem ich mich später ausführlich beschäftigen werde, lässt sich auch ein reger Binnenverkehr beobachten und nachweisen. Die klingenden Gesellen sind immer unterwegs; aus der Werkstatt ziehen sie auf die Landstrasse, mit dem Handwerksburschen in die Herbergen, um sich von hier aus wieder zu zerstreuen bis in das entlegenste Städtchen, bis in's kleinste Dorf. Vom Tanzboden gelangen die Eindringlinge in die Kinderstuben, aus den Concertsälen entschlüpfen sie und mischen sich unter die Schnitter auf dem Felde, leisten dem Jäger im Walde Gesellchaft oder kürzen dem Soldaten auf der Wache die Stunden. Vom Theater und von den Gassen bahnen sie sich den Weg in die Kirchen und — umgekehrt. Manche Melodie gleicht dem ewigen Juden, dem nie ruhenden, niemals sterbenden! Es giebt Motive von solcher Lebensfähigkeit und Lebenszähigkeit, dass ihre Existenz fast so alt ist als unsere Zeitrechnung. Viele blühten schon im poetischen Minnesange, sassen zünftig in den Schulen und Zechen der Meistersänger und ruhen nun — anscheinend — in den heiligen Hallen

der Kirche aus. Eine grosse Anzahl folgte dem Zuge und Drange des Wittenberger Reformators und flüchtete sich aus dem Weihrauchdufte und dem mystischen Dunkel der katholischen Dome in die hellen luftigen Räume der protestantischen Gotteshäuser.

Wer viel in der Welt herum kommt, sich überall in Land und Leute schicken muss, der erleidet mehr oder weniger merkliche Veränderungen, nimmt da und dort etwas von Sprache und Sitte an und mag schliesslich in der Fremde für einen Eingeborenen, in seiner Heimath aber für einen Fremdling angesehen werden. Genau so verhält es sich mit unsern melodischen Abenteurern. Niemals, oder doch nur selten, bleiben sie, was und wie sie sind; ja, es gehört zu kleinen Umwandlungen keine grosse Reise, denn schon auf dem Wege zum Nachbar gehen bisweilen kleine Eigenthümlichkeiten verloren und andere treten an ihre Stelle, wie wir aus den unzähligen, fast täglich sich vermehrenden Lesarten der sogenannten Volksweisen ersehen können. Die Umbildung hat kein Ende. — Ich habe hier mit Absicht ein verfängliches Wort gebraucht! Die zahlreichen Anhänger des Dogma's vom „Erschaffen", die aus jedem Tacte das „Wehen und Walten des Genius" zu hören vorgeben, wollen von den „atheistischen und destructiven Tendenzen" der Umbildungslehre Darwin's nichts wissen.*) Um nun — wenn möglich — zu überzeugen, füge ich hier einige Beispiele ein, welche zunächst darthun sollen, dass eine Umbildung existirt. Ich beschränke mich auf einige melodische Motive, obwohl die ungeheure Zahl der Varianten und Stereotypen ein voluminöses Buch mit Leichtigkeit bis an den Rand füllen würde.

---

*) Die Darwin'sche Theorie führt in ihren Consequenzen keineswegs zur Rebellion, zum Umsturz alles Bestehenden, sondern zur — unumschränkten Monarchie. „Natürliche Auswahl und Erblichkeit der Charactere", diese Grundpfeiler des ganzen Systems geben die Richtung an, welche man — Lust zum Grübeln vorausgesetzt — mit seinen Gedanken einzuschlagen hat. — Auch zur Irreligiosität führt die Theorie nicht! Wäre es rathsam, mit der reactionären Orthodoxie zu streiten, liesse sich nachweisen, dass die Transformationslehre mindestens nicht durchaus unbiblisch ist. Heisst es nicht 1. Mose 1, 3: „Es werde Licht und es ward Licht?" Nirgends steht geschrieben: es sei Licht und es — war Licht! Also schon am ersten Tage der Welt — allmälige Entwickelung! —

I.

1. Aus einem Processionale des 14. Jahrh. (Prag.)



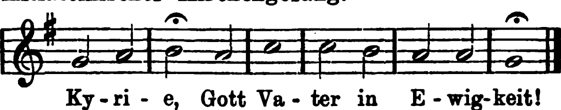
2. Aus einem Processionale des 14. Jahrh. (Friaul.)



3. Gesang der „Laudesi“ in Florenz, vielleicht schon aus dem 14. Jahrh.



4. Altlateinischer Kirchengesang.



5. (Aus dem „Missale romanum“.)



6. H. de Zeelandia; Volkslied: „Her Conrat“. (Um 1450.)



7. Salinas: de musica libri septem, 1577.



8. Choral. (Zinkeisen's Gesangbuch; 1569.)



9. M. Prätorius, 1610. (Umbildung der vorigen Melodie.)

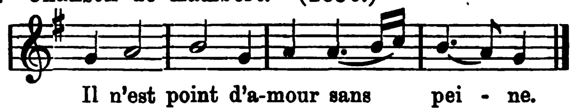


10. „Fra Jacopino“, Aria di Ruggiero. (Aus: Frescobaldi, Orgelstücke, 1637.)





11. Chanson de Lambert. (1650.)



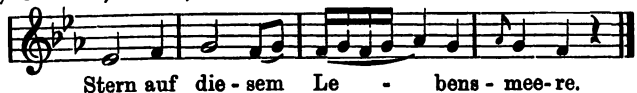
12. Choral; 1681.



13. R. Keiser: „Jodelet“, komische Oper; 1726. (Ouverture.)



14. „Ave maris stella.“ (Aus: Chur-Trier'sches Gesangbuch; Coblenz, 1786.)



15. J. Haydn: Oesterreichische Nationalhymne. (1797.)



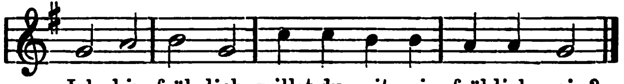
16. Uebungsstückchen aus einer älteren Clavierschule.



17. Canon.



18. K. Schulz: Canon.



19. Aus einer handschriftlichen Sammlung vom Jahre 1811.



20. Diese Melodie ist schon bei R. Keiser (Circe, 1734) als „Arietta" vorhanden.

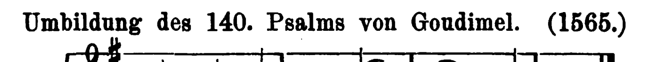


21. Meyerbeer: „Prophet", 1849. (Krönungsmarsch.)



Wie beliebt und häufig gerade **d i e s e** melodische Phrase war und ist, mag durch eine weitere Auswahl von Beispielen der Choralliteratur entnommen, fortgesetzte Bestätigung finden.

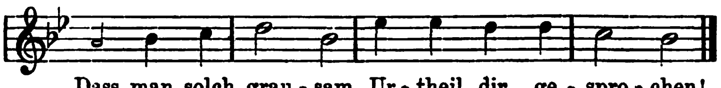
Umbildung des 140. Psalms von Goudimel. (1565.)



„Ach Gott, wie manches Herzeleid." (1636.)



„Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?" (Original 1584, Umbildung bei Crüger 1640.)

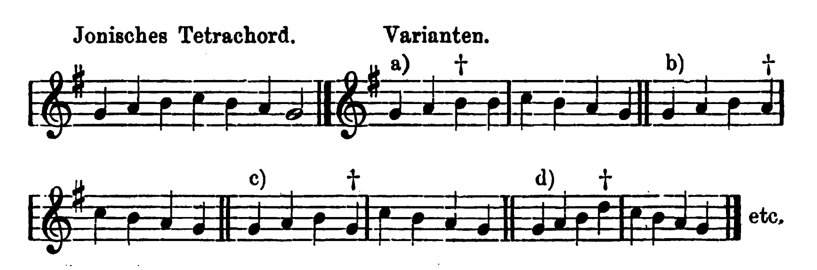




Choral.

Mein Herz und Seel' den Her-ren hoch er-he-bet.

Diese Phrasen sind nichts weiter, als Umbildungen des jonischen Tetrachords. Die gesammten Acten des Umbildungsprocesses würden sehr viel Raum einnehmen; ich begnüge mich mit dem Thema und etlichen Variationen.



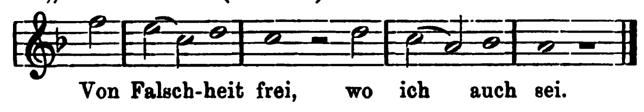
Die zahlreichen, unter I. aufgeführten Beispiele lassen sich unschwer als zu den Varianten b und c gehörig erkennen.

II.

1. „75 Lieder", gedruckt zu Köln durch Arndt von Aich. (Um 1525.) [No. 42.]



2. „75 Lieder." (No. 19.)



3. „Sperontes singende Muse an der Pleisse." Leipzig, 1736. (No. 36. Menuet.)



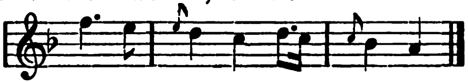
4. J. A. Hasse: „Die Pilgrime auf Golgatha."



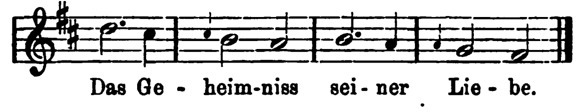
5. Jos. Haydn: „7 Worte Jesu am Kreuz."



6. Mozart: Violin-Sonate, F-dur.



7. Chur-Trier'sches Gesangbuch, 1786: „Kirchenlied auf die gnädigst verordnete donnerstägige Procession."



8. Jos. Haydn: „Oesterreichische Nationalhymne."



6. Martinowsky: Böhmische Volkslieder. (No. 59.)



10.

Das „erinnert“ ja an „Gott erhalte Franz, den Kaiser?“ Gewiss und ganz natürlich. Den Anfang der österreichischen Nationalhymne entlehnte Vater Haydn aus dem Trésor der katholischen Kirche, den Schluss entnahm er aus den melodischen Vorräthen der profanen Welt. In den Jahren 1788—90 erschien (nach Gerber) eine Sammlung Tänze, betitelt: „Terpsichore“ und herausgegeben, resp. componirt von C. T. Breitkopf, darin befindet sich als No. 14 eine „Gewitter-Anglaise“. Der obigen, harmlos-lustigen Melodie ist als programmatische Erläuterung beigedruckt: „Die wieder hervor gekommene Sonne aber brennt heftig, es thürmen sich neue Wetter auf“ etc. Sie wäre längst verklungen und vergessen, wenn Joseph Haydn ihr nicht die Unsterblichkeit gesichert hätte.

III.

1. Jacob Walter: „Sarabande“. (Aus: Hortulus chelicus, 1688.)



2. Oesterreichisches Volkslied.



3. Dasselbe als „Air autrichien“ bei Beethoven, op. 105.




4. J. Fr. Reichardt.



Ro-sen auf den Weg ge-streut und des Harms ver- ges - sen!

5. „Gaudeamus igitur.“



Gau-de - a - mus i - gi- tur, ju - ve -nes dum su - mus!

6. Volkslied.



Ein freies Le-ben füh-ren wir, ein Le-ben voller Wonne!

7. C. M. v. Weber: Quartett B-dur. (Menuett.)



8. Lied der im Jahre 1813 gegen die Franzosen ziehenden Preussen.



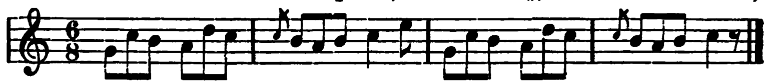
Mit frohem Muth und leichtem Sinn, Hurrah, Hur-rah, Hur-rah!

9. Moore: Irish Melodies; 1857. („The mountain sprite.“)

10. Eccossaise. (15 Tänze für Flöte und Guitarre. 1829.)



11. Rob. Schumann: Op. 68, No. 28. („Schnitterliedchen.“)



12. Bilse: „Schlesische Lieder“. Walzer. No. 5.



IV.

1. Joh. Crüger. 1649.



2. G. Neumark. 1657.



3. Zuehlen'sches Gesangbuch. 1698.



4. Djungel-Tuppah aus Indien. (Iones, 1792.)



5. Jos. Haydn: „Jahreszeiten". (No. 17.)



6. Rob. Schumann. Op. 24. No. 8.



7. Polnisches Volkslied. (J. Roger, 1863.)



V.

1. Forster's Summlung alter und neuer Lieder. (1549.)



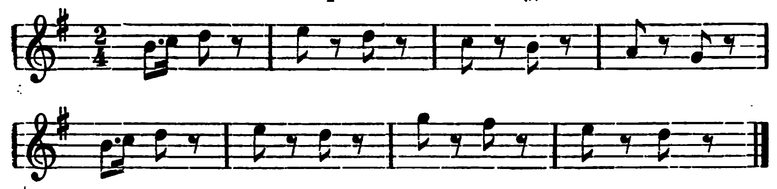
2. Mozart (?): „Ah! vous dirai je, maman —“



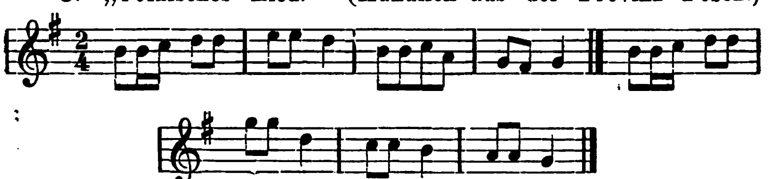
3. Beethoven: Sonate F-dur, Op. 24. (Scherzo.)



4. Rob. Schumann: Op. 68. No. 2. („Soldatenmarsch.“)



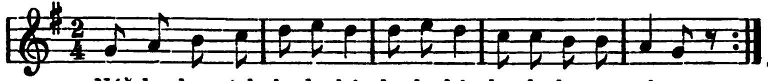
5. „Polnisches Lied.“ (Mündlich aus der Provinz Posen.)



6. „Polnisches Volkslied.“ (J. Roger: Volkslieder der Oberschlesier.)



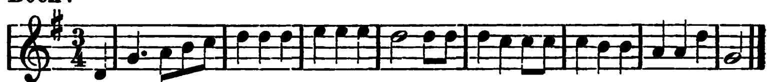
7. „Böhmisches Volkslied.“ (Martinowsky, No. 228.)



8. „Reigentanz.“ Volkslied aus der Gegend von Bonn. (Erk.)



9. Burschenlied: „Wo bist du denn gewesen, mein ziegender Bock?“



10. J. Offenbach: „Orpheus“.



Im Anschluss an dieses viel verwendete Motiv kann ich nicht umhin, einer interessanten Erscheinung zu gedenken, welche dem aufmerksamen Beobachter entgegentritt: die Erweiterung der Motive. Ihre Ergebnisse machen oft den Eindruck neuer Gestaltungen, während dem Kenner der innige Zusammenhang zwischen dem anscheinend nie Dagewesenen und dem nachweislich Alten kaum entgehen kann. Durch eine sehr geringfügige Aenderung:

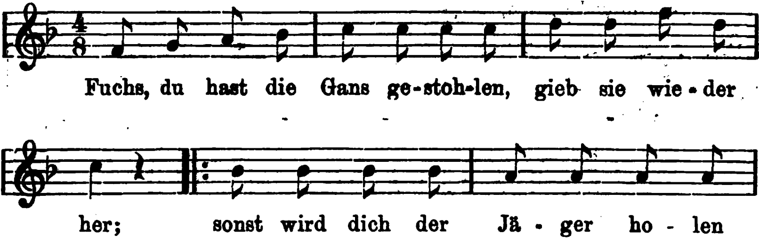


also durch einen Terzensprung, dessen Hinzufügung den Umfang der Melodie bis zur Octave erweitert, eröffnet sich eine Perspective auf eine lange Reihe neuer Gebilde, welche sich um das bekannte Kinderlied: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen!“ gruppiren lassen:

---

*) Diese Variante findet sich auch in der Melodie des bekannten Soldaten- und Volksliedes: „Steh' ich in finst'rer Mitternacht so einsam auf der stillen Wacht“. Hier heisst es im zweiten Theile zuerst:







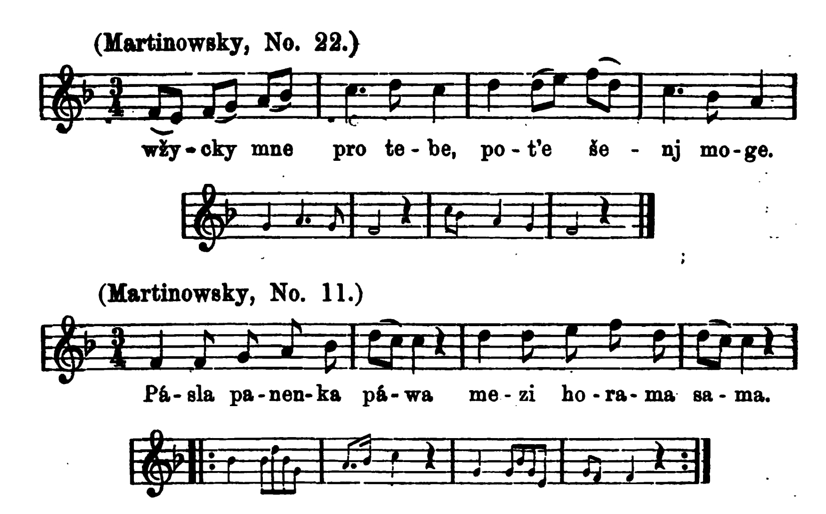
In diese Classe gehören fünf von den Volksliedern, welche Erk in seinem Liederhort mittheilt:

1. „Lass uns noch eins trinken," — angeblich vom Niederrhein;
2. „Ich wollt' ein Bäumchen steigen," — aus Hessen-Darmstadt;
3. „Es wollt' ein Mägdlein Wasser hol'n," — aus dem Oderbruche;
4. „'S wollt' einmal ein junger Knab'," — als dessen Heimath Schlesien angegeben ist;
5. „Es wollt' einmal ein junger Knab'," — abermals aus dem Oderbruche.

Das nachfolgende Burschenlied, entnommen aus G. Braun's Liederbuch, ist augenscheinlich nichts Anderes:



Die Czechen scheinen diese Tonfolge sehr zu lieben, denn in Martinowsky's „böhmischen Volksliedern" begegnet man ihr einige Male; z. B.:



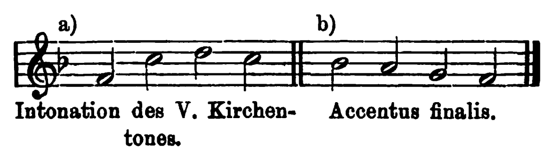
Als „polnisches Volkslied“ finden wir die Melodie in J. Roger's Volksliedern der Oberschlesier:



Schumann's „fröhlicher Landmann“ mag den Kreis schliessen:

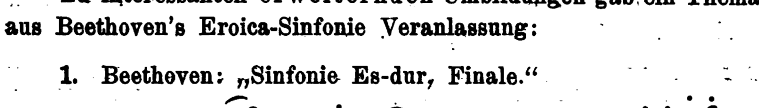


Ich begnüge mich mit diesen wenigen Beispielen. Es wäre mir ein Leichtes, 500 andere Variationen des einen Thema's zu liefern. Das „Fuchslied“ ist das verbreitetste von allen Volksliedern, seine zweite Hälfte spielt noch heute in den Tänzen und Märschen eine grosse Rolle. Die Melodie besteht nämlich aus zwei ursprünglich getrennten Stücken, deren einfachste Gestalt ich hier wiedergebe:



Intonation des V. Kirchentones. Accentus finalis.

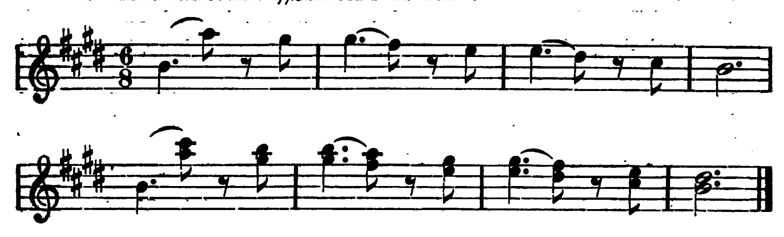
Zu interessanten erweiternden Umbildungen gab ein Thema aus Beethoven's Eroica-Sinfonie Veranlassung:



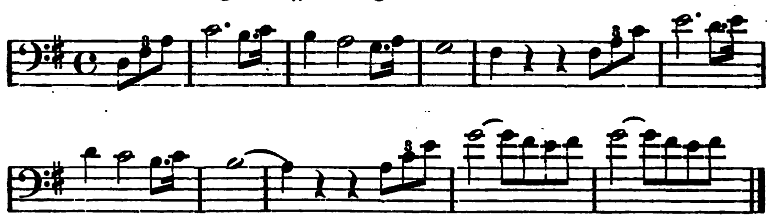
1. Beethoven: „Sinfonie Es-dur, Finale."



2. Mendelssohn: „Sinfonie A-dur".



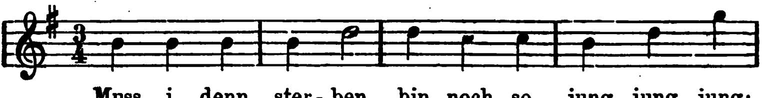
3. Rich. Wagner: „Lohengrin".



Die Gruppe, deren Centrum das weitverbreitete: „Stiebel, du musst sterben!" ist, mag vorläufig den Beschluss bilden.

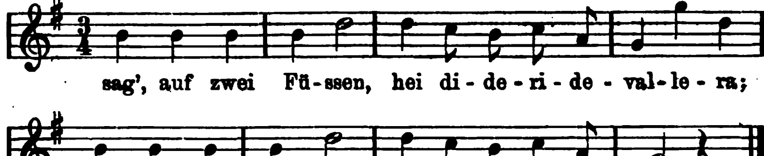


1. Volkslied. (Härtel's Lieder-Lexicon.)





2. Volkslied. „Wenn d' zu mei'm Schatzel kommst." (Durch Studenten nach Berlin verpflanzt. Erk.)





3. Volkslied.



Durch Wechselnoten und sonstige unwesentliche Veränderungen entstanden andere Formen, welche sich einheitlich etwa um das bekannte: „So viel Stern' am Himmel stehen" gruppiren lassen.



Diese Weise ist nach Erk's Angabe durch ganz Deutschland verbreitet, die folgende will er bloss aus Schwaben erhalten haben:



Das hierher gehörige „Lied vom Eichhorn" entnehme ich einer älteren Sammlung, von Erk und Irmer herausgegeben.



Aus dem launig-trotzigen „Stiebel, du musst sterben!" ist unter Kücken's Hand folgende Jeremiade entstanden:



Sie findet sich bekanntlich in dem vielgesungenen Abschiedsliede: „Nun holt mir eine Kanne Wein!“ (Fr. Kücken, Op. 34, No. 3.)

VI. Das Motiv der Empfindsamkeit.

1. Freylinghausen: „Geistreiches Gesangbuch“. 1714.



2. Händel: „Rule Brittania“.



3. „Air by Mr. Baston.“ (Aus: Pocket Companion; eine Sammlung Flötenstücke. London, um 1750.)



4. Schale. (Aus Marpurg's historisch-kritischen Beiträgen. 1756.)



5. J. A. Hiller: „Die Jagd“. (1771.)



6. Gluck: „Iphigenie in Tauris“. 1779. (Hymnus der Priesterinnen.)



7. **Mozart: „Entführung“. (1781.)**



8. **Chur-Trier'sches Gesangbuch (Coblenz, 1786.)**



9. **Naumann: „Orpheus und Euridice“. (1787.)**



10. **Mozart: „Zauberflöte“. (1790.)**



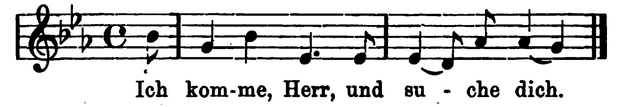
11. **Mozart: „Zauberflöte“. 1790. (Marsch.)**



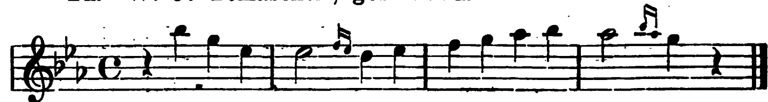
12. **Bianchi: „Canzonetta“.**



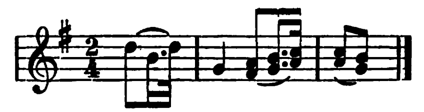
13. **Nic. Käsermann: „Gellert's geistliche Lieder“. (Bern, 1804.)**



14. **W. J. Tomaschek; geb. 1774.**



15. J. N. Hummel: „Trio E-dur". Op. 83. (Andante.)



16. Mendelssohn: „Sinfonie C-moll". (Andante.)



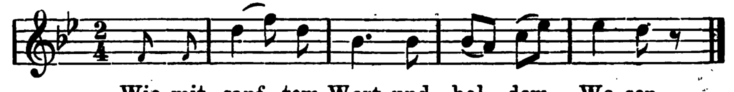
17. C. Kreutzer: „Das Nachtlager von Granada". 1836. (I. Akt. Schlussgebet.)



18. Meyerbeer: „Prophet". 1849. (No. 22. Duett.)



19. Meves: „Oratorium Rahab". 1864.



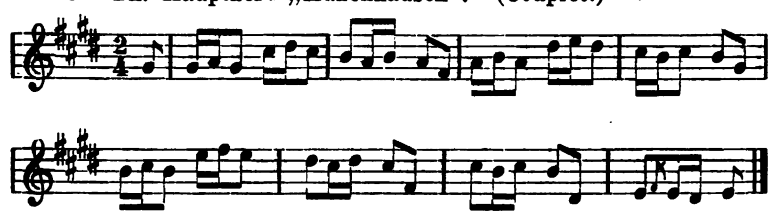
VII.

1. Volkslied: „Von meinen Bergen muss ich scheiden". (2. Theil.)




2. J. Strauss: Minnesänger-Walzer. Op. 141. (No. 1.)
3. Servais: „Souvenir de Spa“. Op. 2.
Thema.
4. Th. Oesten: „Bitte, bitte!“ (Op. 167. No. 13.)
Andante grazioso.
5. L. Kruber: Fantasie über ein Original-Thema.
6. B. Bilse: „Schlesische Lieder“; Walzer. (No. 2.)

7. Th. Hauptner: „Münchhausen“. (Couplet.)



VIII.

1. Pergolese: „Stabat mater“.



2. J. A. P. Schulz: „Tischlied“.



O preist ihn, Brü-der, prei-set den Va-ter, der uns



3. Mozart: „Sinfonie D-dur“. (No. 2. Ausgabe Bote & Bock.)

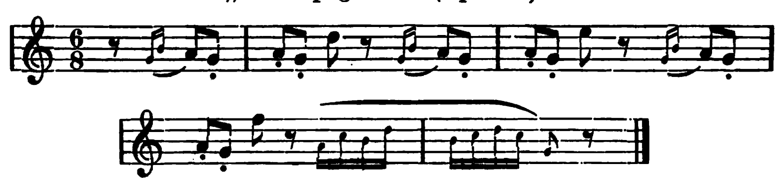
Andante.



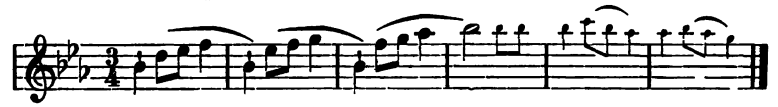
4. Mercadante: „La testa di Bronzo“. (Cavatine.)



5. H. Herz: „Air espagnol". (Op. 71.)



6. Fr. Chopin: „Walzer". (Op. 18. No. 1.)



7. H. Haas: „Das Sträussli".

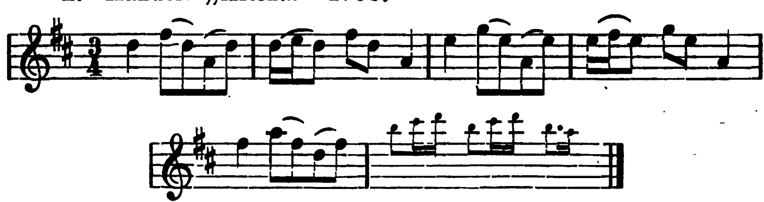


IX.

1. R. Keiser: „Passion"; 1712. (Gesang der Söldner: „Schäumest du, o Schaum der Welt".



2. Händel: „Alcina. 1735.



3. Mozart: „Clavier-Concert B-dur". (Rondo.)





4. **Mildheim'sches Liederbuch. (3. Aufl. Gotha, 1801.)**

5. **Fr. Schubert: „5 Clavierstücke". (No. 1.)**

6. **Rossini: „Tancred".**

7. **J. Schmitt: Op. 118.**

8. **Boieldieu: „Weisse Dame". (Ouverture.)**

X.

1. **J. Haydn: „Sinfonie D-dur". (No. 37. Heinrichshofen. Finale.)**

2. J. Haydn: „Clavier-Sonate". (No. 16. Litolff.)



3. Dittersdorf: „Doctor und Apotheker".

(Krautmann.)



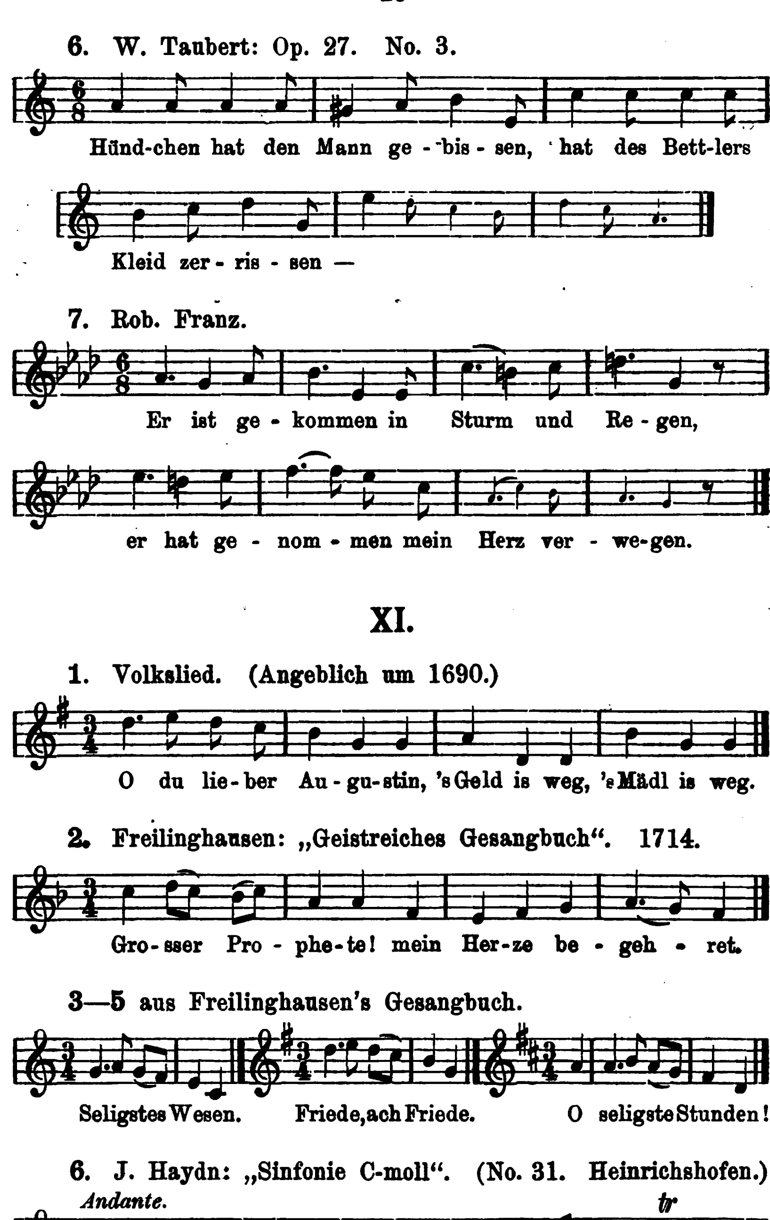


4. Mozart: „Idomeneo". 1781. (No. 2.)



5. Chopin: Op. 55. No. 1.




6. W. Taubert: Op. 27. No. 3.
Hünd-chen hat den Mann ge - bis - sen, hat des Bett-lers
Kleid zer - ris - sen —
7. Rob. Franz.
Er ist ge - kommen in Sturm und Re - gen,
er hat ge - nom - men mein Herz ver - we-gen.
XI.
1. Volkslied. (Angeblich um 1690.)
O du lie-ber Au - gu-stin, 's Geld is weg, 's Mädl is weg.
2. Freilinghausen: „Geistreiches Gesangbuch“. 1714.
Gro-sser Pro - phe-te! mein Her-ze be - geh - ret.
3—5 aus Freilinghausen's Gesangbuch.
Seligstes Wesen.
Friede, ach Friede.
O seligste Stunden!
6. J. Haydn: „Sinfonie C-moll“. (No. 31. Heinrichshofen.)
Andante.
tr

7. Volksweise.





8. Volksweise. (Brähmig: „Liederstrauss"; 2. Heft. No. 12.)

Ei, was blüht so heim-lich am Son - nen - strahl?



Hier wäre eine sehr schöne Gelegenheit, dem Leser mitzutheilen, wann und wo der „liebe Augustin" entstanden ist. Die Frage harrt noch der genügenden Beantwortung. Das landläufige Bänkelsängerlied kommt variirt um 1800 vor, aber weiter als bis 1790 etwa reicht keine Aufzeichnung zurück. Die Melodie besteht aus einem Minimum von tönendem Grundstoff:



Das ist alles. Mehr brauchte der „bildende Zeitgeist" nicht. Ich vermuthe, dass irgend ein Volkssänger melodische Bausteinchen vereinigte. Diese waren getrennt vorhanden. Z. B.: eine Gigue für die Laute von Reusner, handschriftlich (um 1676) in der königl. Bibliothek zu Berlin, fängt so an:



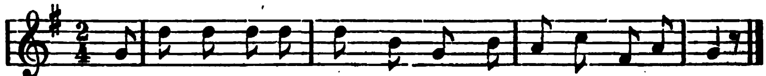
Eine ebenfalls geschriebene Sammlung von Tänzen und Liedern für die Mandora (um 1700) in meinem Besitz liefert den zweiten Theil:



Diese Mittelsatz-Stereotype ist ausserordentlich häufig in Melodien, welche der dreitheiligen Liedform angehören.

XII.

1. Wenzel Müller. Geb. 1767.

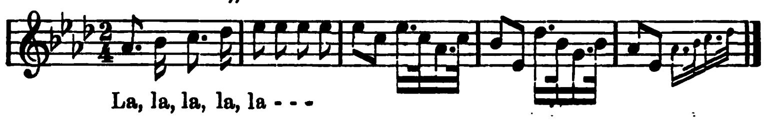


Wer nie-mals einen Rausch ge-habt, der ist kein braver Mann!

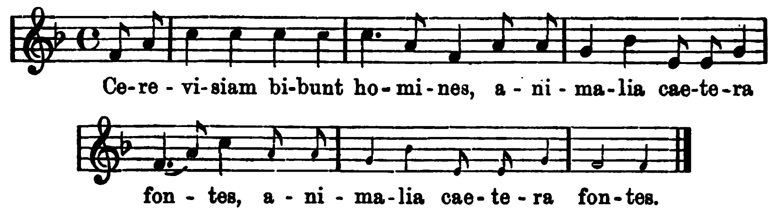
2. J. G. Bornkessel, 1799. „Wie verfliegen die Grillen, heissa!“



3. Donizetti: „Liebestrank“.



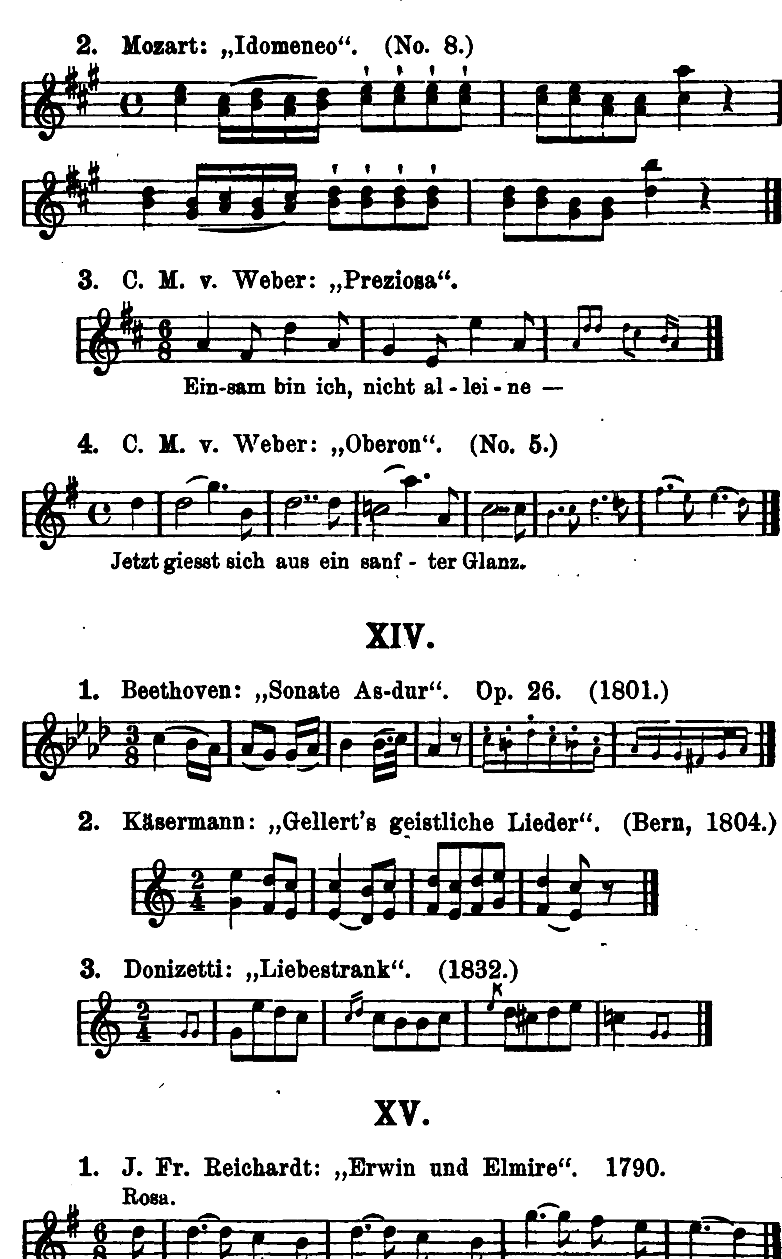
4. „Burschenlied“.



XIII.

1. Mozart: „Sinfonie A-dur“. (No. 8. Heinrichshofen.)





2. Mozart: „Idomeneo". (No. 8.)

3. C. M. v. Weber: „Preziosa".

Ein-sam bin ich, nicht al - lei - ne —

4. C. M. v. Weber: „Oberon". (No. 5.)

Jetzt giesst sich aus ein sanf - ter Glanz.

XIV.

1. Beethoven: „Sonate As-dur". Op. 26. (1801.)

2. Käsermann: „Gellert's geistliche Lieder". (Bern, 1804.)

3. Donizetti: „Liebestrank". (1832.)

XV.

1. J. Fr. Reichardt: „Erwin und Elmire". 1790.

Rosa.

Die Ta - ge der Ju - gend, sie glän - zen und blüh'n.


2. Vincenz Maschek: „Angloise“. (Aus Becker’s Taschenbuch; 1804.)
3. Altes Jena’sches Tafellied: „Ça, ça geschmauset!“
E - di - te bi - bi - te col - le - gi - a - les!
post mul - ta sae - cu - la po - cu - la nul - la!
XVI.
1. Mozart: „Violin-Sonate in G“. (No. 2. Weinholz.)
2. Jos. Lanner: „Pesther Walzer“. No. 1.
XVII.
1. Flamländisches Volkslied. (Brüssel, 1795.)
Mamsell Su - son vous gran-dis - sez.
2. Mozart: „Don Juan“. (Arie des Ottavio.)
Thränen vom Freun-de ge - trock - net.

3. A. Holländer: Op. 6.



XVIII.

1. Altes Wiegenlied. (Aus: Lucas Lossius „Psalmodia sacra". (1553.)



2. Hugo Rebholz: „Krippenlied". (1860.)



XIX.

1. J. Haydn: „Jahreszeiten". (Arie des Simon.)



2. Rossini: „Barbier".



XX.

1. J. Haydn: „Sinfonie G-dur".



2. Meyerbeer: „Robert".



XXI.

1. Sterkel. († 1817.)



2. W. Speier: „Drei Liebchen“.

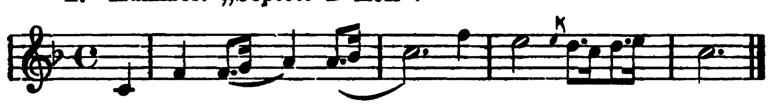


XXII.

1. Beethoven: „Kreuzer-Sonate“.



2. Hummel: „Septett D-moll“.



XXIII.

1. L. Böhner: „Clavierconcert D-dur“. Op. 8.





XXIV.



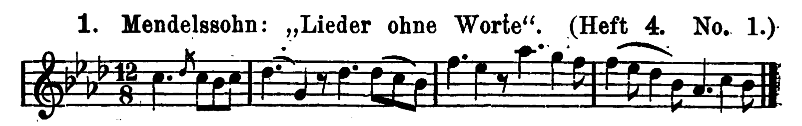




2. Leybach: „Nocturne". Op. 4.



XXV.



2. Fr. Kiel: „Requiem".



Es wird dem aufmerksamen Leser nicht entgangen sein, dass auch die „Meister“ laut und vernehmlich „herein!“ rufen, wenn eine Wandermelodie anpocht! Warum sollten sie allein den Fremdlingen die Pforten zur Werkstatt verschliessen? Es scheint, als hätten die Alten in diesem Punkte überhaupt weniger streng gedacht als wir, sondern unbedenklich sich angeeignet, was zu brauchen war.

In Georg Benda's „Romeo und Julie“ (1778) findet sich folgende Stelle:



Mozart zögert keinen Augenblick, neun Jahre später Donna Elvira im „Don Juan“ singen zu lassen:



Derartige musikalische Scheidemünze coursirte früher überall in den deutschen Landen!

Mozart verwendet in der Ouverture (damals Intrate genannt) zu einem seiner musikalisch-dramatischen Erstlingswerke („Bastien und Bastienne“) folgendes Dudelsack-Motiv als „pastorales Thema“:



Beethoven muss ein ganz besonderes Wohlgefallen daran gehabt haben, denn diesen vier Takten entnahm er den Grundstoff zum ersten Satze der „Eroica-Sinfonie“.

Von der Thatsache ausgehend, dass Umbildungen vorkommen, dass sie gewissermassen die Wellen des Tonmeeres vorstellen, also nothwendig sind, um nicht sterile Windstille eintreten zu lassen, kann ich nicht umhin, einen flüchtigen Blick auf die „Volkslieder“

zu werfen, welche — natürlich bona fide — für spontane Erzeugnisse, für locale Producte gehalten werden und als „Blüthe des Volksgeistes, als Spiegel der Volksseele“ sich bei manchen Schriftstellern einer Verehrung erfreuen, wie sie nur je Unkenntniss des wahren Sachverhalts hervorzubringen vermochte. Ich kenne gar kein Volkslied, d. h. keine Melodie, die von Soldaten, Studenten, Handwerksburschen, Jägern, Schnittern u. s. w. „erdacht“ worden wäre. Das Volk kann gar nicht componiren — im gebräuchlichen Sinne des Wortes nämlich —, es vermag nur zu accommodiren, höchstens zu variiren; es schafft niemals, es wählt; es meisselt nicht aus tönenden Marmorblöcken seine Gebilde, — das ist einzig und allein des Künstlers Sache, — aber es setzt aus vorhandenen Stücken zusammen, was es braucht, kurz: es annectirt zunächst.*)

Von den meisten sogenannten Volksweisen sind die Componisten entweder bekannt oder man vermag doch die Quellen anzugeben, aus denen die einzelnen Bestandtheile herrühren, denn gar viele wurden — oft recht lose — aus Spänen und Schnitzeln zusammengefügt, welche in den Werkstätten der Meister entstanden und vom Arbeitstische des Tonkundigen in die weite Welt unter die Tonbedürftigen geweht worden waren. Nie fehlt es an derartigem Bildungsstoff; wie Mücken, so zahlreich schwärmen die Motive herum, und wer Bedürfniss hat, nimmt sich das Nöthige und — das Volkslied ist fertig! So entstehen noch heute tagtäglich neue Melodien zu neuen und alten Liedern und der Sammler kommt nie zum Ende. Für den gewöhnlichen Gebrauch und für den Hausbedarf genügen gewisse leicht fassliche Phrasen, die in einzelnen Ländern und Sangesgebieten stereotyp sind. Von künstlerischer Gestaltung bezüglich der Declamation oder hinsichtlich der Zusammenfügung abstrahirt man; jeder beliebige Text wird unter die gewählten Töne gezwängt und das gewonnene Gesang-Stückchen so lange wiederholt, als Lust und Lunge ausreichen.

Nach E. Krüger's Angabe verwendet man in Niedersachsen zu diesem Zwecke das nachstehende Motiv:

---

*) Dass viele berühmte und unberühmte „Tonschöpfer“ auch nichts Besseres zu Stande bringen, — wer will's verneinen? (Vide: Capellmeistermusik!)



In Westdeutschland (?) lautet — so versichert derselbe Gewährsmann — die Formel mit alleiniger Ausnahme des Schlusstones ebenso:



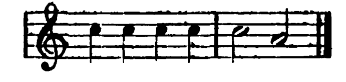
Krüger findet, dass die Abweichung als eine gutmüthige Wendung zu betrachten sei. Mir fehlt es an Erfahrung, um in Betreff der geographischen Verbreitung dieser Motive mitsprechen zu können; ich weiss nur, dass man in Berlin an der „gutmüthigen" westdeutschen Form festhält. Wer hätte nicht während des Maimonats auf unseren Strassen folgendes artig klingende Liedchen gehört:



In den Kinderstuben wird eigentlich Alles nach dieser Weise gesungen, ich erinnere hier nur an die bekannten Verse vom Kuchenbacken:



In Schlesien habe ich dieses Motiv nie gehört, an seiner Statt aber ein anderes, noch einfacheres:



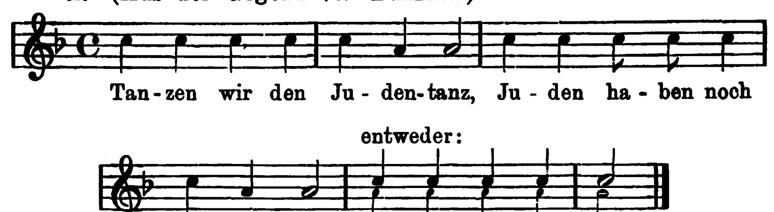
*) Diese Wendung habe ich 1882 in Bayreuth von spielenden Kindern gehört.

Durch schlichte Wiederholung und unwesentliche Abänderungen entstehen daraus kleine Kinderliedchen wie die folgenden:





2. (Aus der Gegend von Bunzlau.)

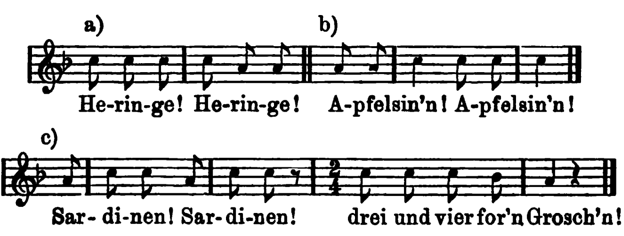


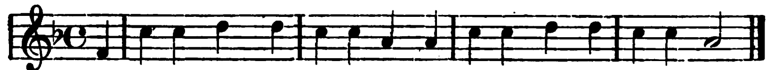
Es scheint, als berührten sich die Verbreitungsbezirke der beiden Tonweisen in der Mark, wenigstens finde ich in dem oben mitgetheilten „Käfer Mai!" das schlesische und das westdeutsche Motiv vereinigt.*)

Damit Niemand meine, das Volk „erfinde" solche Phrasen, will ich hier für das westdeutsche Motiv eine sehr alte Quelle nennen: die „75 Lieder", gedruckt zu Köln durch Arndt von Aich, Anfang des 16. Jahrhunderts. In No. 32 findet sich folgende Stelle:

---

*) Die zahlreichen Ausrufer bedienen sich oft der einfacheren, schlesischen Variante, z. B.:





Wie weit die Verbreitung solch primitiver Gebilde sich erstreckt, bewies mir vor Jahren eine unbedeutende Arbeit aus der Feder des hamburger Componisten Louis Braun, nämlich eine „Klapperstorch-Polka“, welcher ausdrücklich „die bekannte Volksweise“ zu Grunde gelegt ist. Ich gebe hier Melodie und Text genau nach dem Originale:



Meine Ansichten über das Volkslied sind so abweichend von den gegenwärtig herrschenden, dass ich sie durch etliche fernere Beweise unterstützen muss. Die Verfasser von Reisebeschreibungen tragen einen grossen Theil der Schuld, wenn die irrthümlichen Meinungen ihre Bekenner immer noch nach Tausenden zählen! Selten sind die Herren im Stande, eine irgendwo gehörte Melodie richtig nachschreiben zu können und noch seltener fragen sie sich: ist diese Tonreihe einheimisch oder eingewandert? Sie gehen Alle von dem Gedanken aus: was der Neger schreit, ist echte Negermelodie; was der Holzfäller im Walde pfeift, hat entweder er selbst oder Einer seines Stammes und Standes — erfunden; was das Volk singt und der Kuhhirt jodelt, ist — Volkslied, ist Kuhreigen! Nichts kann irriger sein, aber auch Nichts natürlicher; denn wer hätte wohl in den Melodien die unermüdlichen, schmiegsamen Wanderer vermuthet? Schicken wir einmal einen eingefleischten, strenggläubigen Sammler in die

*) Dasselbe Liedchen wird mit ähnlichem Texte in der Mark gesungen.

Mark Brandenburg, meinetwegen nach Müncheberg, und lassen wir ihn dort aus dem Munde eines Kindermädchens folgenden Gesang hören:





nimmt er sich den Zie - genbock und reit't verkehrt. und reit't verkehrt.

„Notizbuch heraus! Eine Perle aus den unergründlichen Tiefen des Volksgeistes!“ Ach nein, lieber Herr! es ist die Melodie des Sturm-Marsches von Bilse, componirt vor ungefähr vierzig Jahren in — Liegnitz.

Schon mancher Tonkünstler, mancher Historiker liess sich auf's Glatteis führen und nahm ein zufällig am Wege liegendes Geldstück für baare Landesmünze. Weber hörte auf der Kirmes im erfurtischen Dorfe Alach einen von L. Böhner componirten Tanz spielen, hielt ihn für eine uralte Volksmelodie und wand den „Jungfernkranz“ für Agathe daraus! La Borde theilt in seinem „Essai sur la musique“, Paris 1780, folgendes „Strassburgisches Volkslied“ mit:



Sechszehn Jahre früher (1764) war dieses Liedchen in Leipzig componirt worden und zwar in nachstehender Fassung:







Dieses Lied gehört nämlich den 22 Gesängen an, welche J. A. Hiller zu der Operette: „Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los!“ geschrieben hatte, und erschien erst 1769 oder 1770 im Druck. Für die damaligen Verkehrsverhältnisse hat es die Reise sehr schnell gemacht. Noch heute begegnen wir der Melodie in den Schul- und Volksliederbüchern. Die Worte sind freilich nicht mehr dieselben: man hat den Text umgedichtet. Der Anfang lautet: „Ohne Sang und ohne Klang, was wär' unser Leben?“

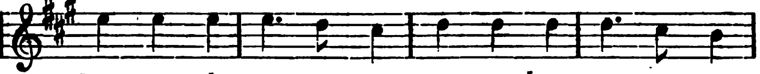
Dass die Melodie zu dem angeblichen Volksliede: „Ach, was wird mein Schätzchen denken!“, welche Erk in seinem Liederhort (No. 75) mittheilt, kein „hessen-darmstädtisches Original“, sondern ein Spross der Adam Hiller'schen Muse ist, scheint dem Herausgeber entgangen zu sein. Hier ist das angebliche Product des hessischen Volksgeistes:





Das bekannte, in keiner Sammlung fehlende Lied:

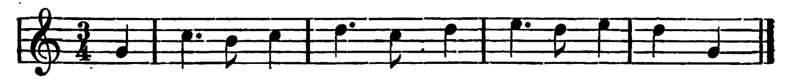






welches W. Schneider 1801 in seiner Sammlung Commerslieder mittheilt — dass er es componirt, ist nirgends gesagt —, besteht aus einem Choralbruchstück, welches sehr beliebt gewesen sein muss, da es sich in zahlreichen Volksweisen findet, und dem zweiten Theile des „Heil dir im Siegerkranz". Man überzeuge sich durch folgende Beispiele:

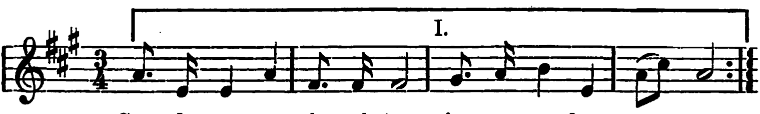
1704. Christian Andreas Bernstein: Choral. („Ihr Kinder des Höchsten, wie steht's um die Liebe?")



1743. „God save our Lord the King."



Das Burschenlied: „Gaudeamus igitur!" ist ebenfalls nur Mosaikarbeit; seine drei Bestandtheile lassen sich — zufällig — nachweisen. Hier zuerst das Mixtum compositum:







Und nun die Ingredienzien:

Abschnitt I ist einem Liede J. F. Reichardt's entnommen:



Abschnitt II findet sich bereits 1549 in der Forster'schen Sammlung.



Abschnitt III gehört dem Rinaldo-Liede an:



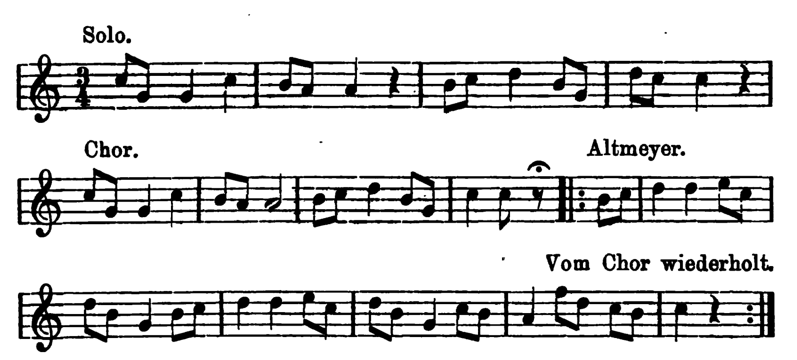
So schrieb ich vor 21 Jahren; noch heute, wie damals, ist die Entstehung des Liedes in Nebel gehüllt. Die Melodie in der jetzigen Gestalt findet sich mit dem Günther'schen Texte: „Brüder, lasst uns lustig sein!" in den Liedern für Freunde geselliger Freude, das lateinische Gedicht „Gaudeamus igitur" schon 1781 in Kindlebens Studentenliedern.**) Die Verknüpfung Beider kann ich nicht früher als 1797 nachweisen, und zwar in der Oper „Doctor Faust" von Ignaz Walter. (Erste Aufführung in Hannover.) Eine Abschrift des Werkes befand sich in der Bibliothek zu Sybillenort bei Oels in Schlesien; nach dem Tode des Herzogs

---

*) Die Uebertragung der Tonfolge aus dem jonischen in's phrygische Tetrachord muss supponirt werden und ihre Annahme hat nichts Gezwungenes. Im Laufe der Zeit ist gar manches Motiv von Dur nach Moll und umgekehrt translocirt worden!

**) Sieben Strophen. Die letzten vier sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hinzugedichtet worden, die ersten drei schrieb sich eine adelige Dame, Baronesse von Crailsheim, schon vor 1750 in ihr Poesiealbum. (Manuskript in der Berliner Bibliothek.)

von Braunschweig-Oels wurde dieselbe Eigenthum des Königs von Sachsen. Ich habe die Faust-Oper vor einigen Jahren durchgesehen. Im zweiten Akte sitzen Altmeyer, Frosch, Brander und Seibel (!) in Auerbach's Keller, sie zechen und lärmen. „Jetzt ein Liedchen angestimmt!“ ruft Frosch, und Altmeyer intonirt die erste Strophe des „Gaudeamus“. Der Chorus wiederholt die einzelnen Theile und Abschnitte.



Der Text weicht nur ganz zuletzt von dem gewöhnlichen ab, es heisst in der Oper: nos habetit tumulus, statt humus. Diese Lesart beruht nicht etwa auf einem Schreibfehler, sie steht auch in dem bereits erwähnten „Album“ des gnädigen Fräuleins.

Das weit verbreitete Lied: „Morgenroth, Morgenroth, leuchtest mir zum frühen Tod!“ besteht aus zwei Motiven, welche beide der Mozart-Periode angehören. Ueber den ersten Theil wäre Manches zu sagen; um nicht gar zu weitläufig zu werden, begnüge ich mich hier, den zweiten Theil flüchtig in's Auge zu fassen; er lautet bekanntlich so:



Man vergleiche damit folgende Stellen aus Mozart's Werken:

1. Mozart: „Titus“. (No. 4. Marcia.)







Möglich, dass es noch Leute giebt, die sich für dergleichen Leierkastenmusik begeistern, ich meine, diese Melodie hat sich überlebt, und es kann nur falsche Pietät darin noch „ewig-schöne, immer-gültige Muster“ erblicken! Indess, darüber wollen wir nicht streiten! Die Welt wird allernächstens Veranlassung haben, sich über Werth oder Unwerth derartiger Ton-Spiess-bürgereien auszusprechen. In Gounod's neuester Oper: „Roméo et Juliette“ fand ich unter anderen bösartigen Musikstücken auch ein Chanson des Stephano mit folgender Einleitung:



Klingt das nicht so wundersam altmodisch? So züchtig-empfindsam, so hausbacken-gutmüthig? Bravo! bravissimo! ruft die Menge vielleicht; warum nicht? „Chansonette de Stephano, née Morgenroth aus dem Hause Mozart!“ Werden dich die Leute wiedererkennen, nachdem du so vornehm geworden? (Unterdess ist das Werk nicht nur erschienen, sondern auch bereits wieder verschwunden.)

Die lustigen Kumpane, welche einer Singweise zu dem fröhlichen Liede „Grad' aus dem Wirthshaus komm' ich heraus" bedürftig waren, wählten die Cachucha, eine Tanzmelodie (ob echt spanisch?), deren Verbreitung wohl mit den Triumphen der Balletkünstlerin Taglioni (ältere Linie!) in engem Zusammenhange steht. Die erste Fassung im deutschen Liederbuche von 1844 weicht bezüglich des zweiten Abschnitts von der jetzt üblichen wesentlich ab: der Umbildungstrieb schlummert nie! Dieselbe Tonfolge citirt G. Kastner in seinem Werke: „Les voix de Paris" (1857) als „Cri de Königsberg" unter den Ausrufer-Melodien. Ich lasse zur Erläuterung die Notenbeispiele nun folgen:

1. „La Cachucha" der Taglioni, niedergeschrieben und arrangirt von G. A. Gross. (Schubert & Niemeyer, Einzeldruck.)



2. „Studentenlied." (Auswahl deutscher Lieder; Leipzig, 1844. 6. Aufl.)



Grad' aus dem Wirthshaus nun komm' ich her- aus, Strasse, wie

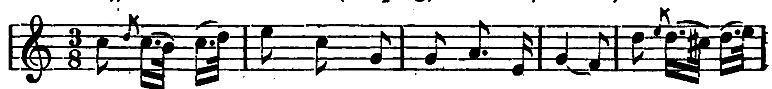


wun-der-lich siehst du mir aus? Rech-ter Hand, lin-ker Hand,



Beides vertauscht; Strasse, ich merk' es wohl, du bist be-rauscht!

3. „Lieder-Lexicon." (Leipzig, Reclam; 1864.)



Grad' aus dem Wirthshaus nun komm' ich her- aus, Strasse, wie
Rech-ter Hand, lin - ker Hand, Bei- des vertauscht,. Strasse, ich



4. G. Kastner: „Les Voix des Paris“. 1857. „Cri du Marchand de cafétières sur l'air de la Cachucha.“



No. 4 ist L. Köhler's interessanter Schrift: „die Melodie der Sprache“ entnommen. Zurückgehend auf die Quelle, fand ich, dass die Bezeichnung: „Cri de Königsberg“ nicht zutreffend ist, denn Köhler sagt ausdrücklich, er habe diese Melodie in einer andern Hauptstadt gehört, und freue sich, dass dergleichen in seiner Heimath nicht vorkommen könne.

Das Annectiren, Accommodiren und Variiren geschieht noch heute, und fort und fort; man muss nur hören und sehen, und nicht meinen, die Welt wäre in dieser Beziehung urplötzlich eine völlig andere geworden! Wer entsinnt sich nicht des Gregy-Liedes, welches 1865 in Berlin entstand und binnen wenigen Wochen mit der üblichen Passion, aber grösstentheils mit unsagbaren Texten, überall gesungen wurde? Die Melodie ist zusammengesetzt aus Introduction und erstem Theile der Batty-Polka von Vollmár und der Liesel- und Gretel-Polka von Faust (erster Theil und Trio). Ich gebe nachstehend die einzelnen Bausteine:

1. Batty-Polka von Vollmár.



Umbildung durch das Volk:



Varianten, um den unbequemen Tritonus c—fis zu umgehen:



2. Liesel- und Gretel-Polka von C. Faust. Op. 112.

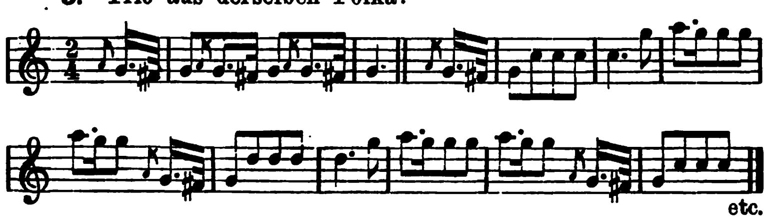
II. Theil.



Durch Verschiebung der Taktheile wurde der widerhaarige $^4/_{16}$-Auftakt beseitigt:



3. Trio aus derselben Polka:



Das Volk sang:



So geschehen Anno 65! Das Product der Bemühungen war ein Volkslied, man mag sagen, was man will, — freilich eine Perle kann es Niemand nennen!

Oft wurde die Frage aufgeworfen: warum jetzt keine Volksweisen mehr auftauchen wollen, welche sich mit den alten messen könnten? Ich benutze die Gelegenheit zu einer Antwort. Ehemals wurden die nothwendigen Ingredienzien vorzugsweise den Werken der Meister entnommen, namentlich boten J. A. Hiller, Mozart, J. A. P. Schulz, J. Fr. Reichardt geeignete Motive in Menge und es liegt auf der Hand, dass der Liederschatz, welchen wir als Vermächtniss unserer Vorfahren besitzen, im Vergleich zu der Singerei jetziger Zeit wirklich ein Schatz ist. Heutzutage verfährt man anders! Nicht mehr die besten Früchte des musikalischen Baumes sind es, welche das Volk einheimst, nein, es greift unbewusst, d. h. es vermag Gutes und Böses schon lange nicht mehr zu unterscheiden, nach dem Schlechtesten. Die erbärmlichen Trivialitäten der modernen Tanzliteratur, der Offenbach'sche Cancan und die klingenden Gemeinheiten einheimischer Possenfabrikanten: das sind die Fundgruben! Wer lehrt das Volk erkennen? Eine kleine Verschwörung seitens der Lehrer wäre wirklich einmal — versuchsweise — an der Zeit, vielleicht gelänge es vereinten Kräften, dem Bösen Thür und Thor allmählig zu sperren.

Die Masse, welche sich nie aus eigenen Mitteln ein Urtheil zu bilden vermag, die, um eine Meinung angegangen, erst in die Zeitung blicken, oder den Nachbar befragen muss, würde sich eben deswegen auch wieder auf den richtigen Weg zurück bringen lassen, wenn nur die Führer (im weitesten Sinne des Wortes!) wirklich Priester der Kunst sein wollten und sich nicht begnügen möchten, zeitlebens aus purer Bequemlichkeit mit den Strömungen der jeweilig herrschenden Mode zu schwimmen!

Wie nach meinem Dafürhalten Volkslieder entstehen, glaube ich, wenn auch flüchtig, doch immerhin verständlich angedeutet zu haben. Die Motive wandern durch die Jahrhunderte von Ort zu Ort und verbinden sich zu immer neuen Gruppirungen. Dem flüchtigen Beschauer däucht jede einzelne dieser Zusammenfügungen ein einziges, untheilbares Ganzes zu sein, entstanden aus „einem Guss“. Es bedarf wohl nicht des besonderen Hinweises, dass hier ein kleiner Irrthum obwaltet.

G. Braun's Studenten-Liederbuch enthält ein beliebtes Lied: „Wo bist du denn gewesen, mein ziegender Bock?“ Der Refrain, die meckernde Antwort des Bockes, zählt schon zu den Stereotypen, man kann ihn als eine Secunden-Sequenz mit fallender Tendenz bezeichnen:



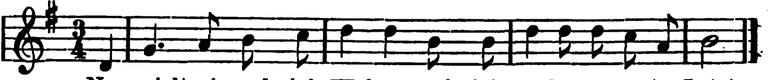
Er findet sich auch, ein wenig verändert — die Dominante gesellt sich hinzu —, in dem Volksliede: „War einst ein jung', jung' Zimmergesell, der hatte zu bauen ein Schloss“:



Note für Note enthält diesen Refrain schon das irische Lied: „I saw from the beach,“ in Moore's Irish Melodies:

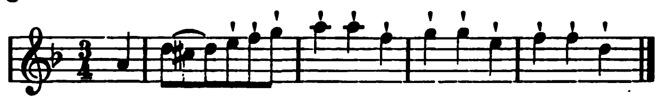


Ehemals war ein lustiges Walzermotiv weit verbreitet: die Tages-Componisten und Mode-Pianisten variirten es auf's Schönste und trugen es auf's Beste vor:



In Schlesien hörte ich dieses Tanzlied noch hie und da singen, namentlich in der Nähe des Gebirges. Der Anfang ist

dem ersten Menuett entnommen, welches Lully 1663 für seinen König schrieb.



Die Uebertragung aus dem Dur in's Moll findet sich unter den Umbildungen keineswegs selten.

Fritz Spindler maskirt auf diese Weise z. B. den „Fuchs“ in seinem Op. 27:



Die gleiche Umwandlung zeigt folgendes Beispiel, der Lautenmusik des 17. Jahrhunderts entnommen. Ein junger Pole, Kasimir Stanislaus Rudomina, hielt sich 1620 in Padua auf; er spielte — wie es damals unter Gebildeten üblich war — die Laute, machte die Bekanntschaft eines Lautenisten Garli aus Parma, der dem Freunde Mehreres ins „Lautenbuch“ eintrug, z. B. ein amüsantes Tongemälde mit „Programm“, betitelt: die Schlacht.*) Rudomina selbst notirte sich u. A. einen „Ballo Polaco“, dieser polnische Tanz ist weiter nichts, als die weltbekannte Melodie: „Fuchs, du hast die Gans gestohlen“, aus dem heiteren Dur in das trübselige Moll versetzt:



Die polnische Oppositions-Hymne: Boże cóś polske, „Polens Gebet“ genannt:



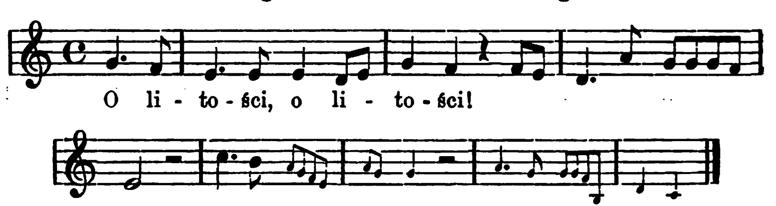
Kaiser Alexander I. zu Ehren nach 1815 in's Kirchen-Gesang- und Gebetbuch aufgenommen, dann bei schwerer Leibes-,

*) Das Manuscript besitzt die königl. Bibliothek in Berlin.

Freiheits- und Geldstrafe durch ganz Polen verboten, endlich 1866 laut Beschluss einer in Gnesen tagenden bischöflichen Synode aus der Zahl der Kirchenlieder gestrichen; diese vielgenannte Melodie stammt zum grössten Theil aus einer Operette Solié's: „Le Secret, 1797“, und kam vermuthlich um's Jahr 1806 durch eine französische Operngesellschaft mit dem eben erwähnten Bühnenwerke nach Warschau. Die Arie: „Qu'on soit jalouse“, oder in deutscher Uebersetzung:



wanderte von der französischen Bühne sehr bald in die Kreise des Volkes und in die polnischen Kirchen. Noch heute singen die Oberschlesier diese Melodie, aber zu einem anderen Texte, so dass kein Russe sich gekränkt fühlen kann. Das rebellirende Etwas, welches man seit lange dieser Weise nachsagte, lag nicht in den Tonreihen, auch nicht in den Versen, es war nur ein Phantasiegebilde! J. Roger theilt in seinem Buche: „Volkslieder der Oberschlesier“ folgenden zahmen Bänkelsang mit:



Früher glaubte ich eine gleichzeitige Wanderung dieser Melodie nach Italien annehmen zu müssen, denn die bekannte „Dorina bella“, durch C. M. v. Weber's Variationen bekannt:



soll ja ein „italienisches Volkslied“ sein. Derartige Angaben sind mit grösster Vorsicht aufzunehmen und ich fand unlängst

alle Zweifel bestätigt durch folgende Canzonetta, welche Zöllner in seiner Pianoforte-Schule mittheilt:

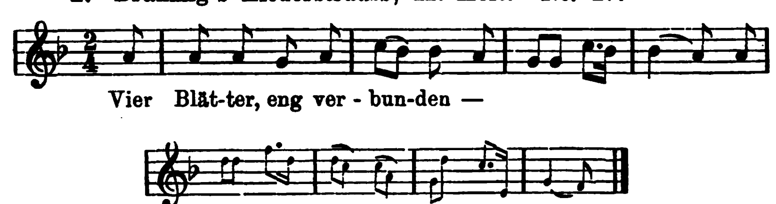


Voilà die schöne Dorina in Lebensgrösse!

Als Componist wird Bianchi angegeben. Aber welcher von den acht Bianchi's, die im Gerber aufgeführt sind, mag darunter gemeint sein? Antonio Bianchi veröffentlichte 1798 „XII Chansons italiens avec accompagnement de Fortepiano et Guitarre", Giacomo Bianchi, um's Jahr 1800 als Tenorsänger und Gesanglehrer in London wirkend, gab bei Corri als Op. 2 „VI Italian Canzenetts" heraus.

Wie Jemand sich für derartige Tonweisen je begeistern konnte, ist mir ziemlich unverständlich; Polens Gebet, ci-devant Eifersuchts-Arie, gehört dem allerzopfigsten Formenkreise an, es ist das geborene Leierkastenlied! Trotz alledem figurirt es in mehreren Sammlungen und in verschiedener Gestalt als „deutsches Volkslied"! Ich begnüge mich mit zwei Proben:

1. Brähmig's Liederstrauss; II. Heft. No. 17.



2. A. Härtel's Volkslieder-Lexicon.





Einen interessanten Fremdling, der sich lange schon das Bürgerrecht erworben hat, muss ich hier noch flüchtig erwähnen: den sogenannten Dessauer Marsch.

Der Dessauer Marsch soll aus Italien stammen und 1705 dem damals „jungen Dessauer“ zu Ehren in Cassano gespielt worden sein. Man erzählt, der „alte Dessauer“ habe später geistliche Lieder nach dieser Melodie gesungen, z. B.: „O Haupt voll Blut und Wunden“. Wie fing er das nur an? Der „Dessauer“, als preussischer Armee-Marsch unter No. 1b verzeichnet, hat noch zur Stunde sein altes, verwettertes Gesicht:



Die Pausen verhindern den Missbrauch, welchen gedankenlose Leute dem Fürsten von Anhalt-Dessau nachsagen. Als die verschliffene Form



Mode wurde, muthmasslich durch das Studentenlied: „So leben wir, so leben wir“, da war der Haudegen längst todt.

Die üble Nachrede, er habe nach der Melodie auch das Lied gesungen: „O Haupt voll Blut und Wunden“, diese Geschmacklosigkeit scheint neueren Datums zu sein. Gathy, der Verfasser eines in sehr amusanter Form belehrenden musikalischen Conversations-Lexicons, das in mehreren Ausgaben verbreitet ist, widmet schon in der ersten (1835) dem Dessauer Marsche einen längeren Artikel. Er citirt als eine in Soldatenkreisen bekannte Wortunterlage den Vers:

Kopfsalat und grüne Petersilie.

Vom Fürsten Leopold erzählt auch Gathy die Anekdote, er habe Alles (?), ja sogar einst in der Kirche (!) das Lied: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ nach seiner Lieblingsweise gesungen:



Das ist Unsinn, wie er an Stammtischen zu blühen pflegt.

In einem Manuscript der Leipziger Stadt-Bibliothek entdeckte ich die (bis jetzt) älteste Niederschrift des Marsches. Um 1730 etwa schrieb sich Einer Lieder und Tänze für die Mandora (ein lautenartiges Instrument) zusammen. Unter Anderem einen Marsch: „Ça donc, ça donc, so geht es.“ Das Lied, dessen erste Zeile beigefügt ist, kenne ich nicht. Die Musik (in Tabulatur) stimmt in allem Wesentlichen mit der heutigen Fassung überein.

Ich füge das Original hier bei:



Es mag nun die Uebertragung in unsere Notenschrift folgen:





Unlängst veröffentlichte die bei L. Oertel in Hannover erscheinende musikalische Zeitschrift „Harmonie“, in welcher sich oft ganz interessante Artikel befinden, eine höchst dankenswerthe Mittheilung des herzoglichen Musikdirectors Adolf Hankel. Das Mosigkauer Schloss in der Nähe Dessau's hat noch eine sehr alte Spieluhr, deren Programm auch den Dessauer Marsch enthält und zwar merkwürdig voll harmonisirt. Herr Hankel schrieb das Stück auf, und das genannte Blatt druckte es vollständig ab. Ich gebe an dieser Stelle nur den ersten Theil:



Es war meiner Schülerin, dem Fräulein Hortense Panum aus Kopenhagen, einer für Musikgeschichte und Entzifferung von Tabulaturen sehr begabten Dame, vorbehalten, in einer geschriebenen Sammlung des Brüsseler Conservatoriums der Melodie zu begegnen, betitelt:

Preussischer Marsch. (!)



Fräulein Panum vermuthet, dass die Handschrift ebenfalls in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist.

In der ersten Auflage schrieb ich:

„Einwanderer verhalfen unsern westlichen Nachbarn zu ihrem Nationalgesange. Die Marseillaise ist nach meinem Dafürhalten kein Volkslied, auch von keinem Franzosen gemacht, sondern rührt, wenn nicht ganz, so doch zum Theil aus Deutschland her.“

Diese Behauptung war eine durchaus irrthümliche; die passende Gelegenheit zum formellen Widerruf ist erschienen. Seit dem Jahre 1861 interessire ich mich lebhaft für die französische Nationalhymne und ich habe mir Mühe gegeben, das Material zur Geschichte derselben möglichst vollständig zusammen zu bringen. Die erste Veranlassung bot jener Artikel der Gartenlaube, in welchem Hamma den Nachweis führen wollte, dass die Melodie nicht von Rouget de l'Isle herrühre, sondern aus einer Messe von Holtzmann entlehnt sei. Der Componist Holtzmann gehört nach meiner Ueberzeugung der Märchen- und Fabelwelt an, aber eine Messe hat existirt, in welcher die Marseillaise benutzt war. Wer folgendes „Credo“ sieht, wird nicht umhin können, daran zu glauben.



Diese Messe ist aber nach dem Jahre 1792 geschrieben worden und zwar im südwestlichen Deutschland, wohin die überschäumenden Wogen der Revolution das ungemüthliche Lied mit der gemüthlichen Weise schon am Ende des vorigen Jahrhunderts

getragen hatten. Für die rasche Verbreitung des „Marseiller Marsches“, nicht nur in den an Frankreich grenzenden deutschen Gegenden, habe ich gedruckte und handschriftliche Beweise genug. Schon 1795 erschienen Variationen darüber in Offenbach, componirt von Carl Philipp Hoffmann, drei Jahre später findet sich das Lied als Musikbeilage in Posselt's Taschenbuch für die neueste Geschichte. (4. Jahrgang. Nürnberg, 1798.) Ein gewisser Wilhelm August Zacharias, der 1796 sein „Clavierbuch“ anlegte, schrieb sich am 18. Juli 1798 ein Arrangement des Marsches ab. Leider konnte ich nicht erfahren, was für ein Landsmann dieser Zacharias gewesen ist. Ich kaufte das Manuscript vor längerer Zeit in Dresden. Weil die Sammlung etliche Stücke von localer Bedeutung enthält, z. B. einen „Marsch der Dresdener Leibgarde“, bin ich geneigt, anzunehmen, er sei ein Sachse gewesen. Jedenfalls war die Marseillaise weit verbreitet und konnte schon einen scrupelfreien Chor-Regenten veranlassen, sie in die Kirche einzuschmuggeln, wie es mit so vielen anderen profanen Melodien geschehen ist und noch heute geschieht. Man blättere nur einmal in den sogenannten „Landmessen“, — heissa, da geht es oft lustig her, und Niemand findet etwas Anstössiges darin.

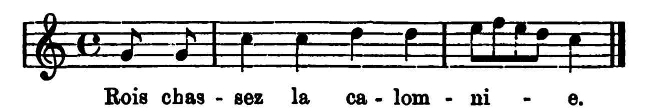
An die Entlehnung aus der Messe glaubt heute kaum noch Jemand, denn mittlerweile ist eine neue „Quelle“ entdeckt worden! Herr Arthur Loth in Paris hasst die Republik, die Marseillaise und ihren Urheber. Der Letztere ist 1836 gestorben und Monsieur Loth kann dem Todten weiter nichts mehr zu Leide thun, als dass er ihm das Verdienst abspricht, der Tondichter der Marseillaise gewesen zu sein. Aus dem Oratorium „Esther“ von Grisons soll Rouget die Melodie „gestohlen“ haben. Um den Sänger der Revolution nach Herzenslust schmähen zu können, hat der unmusikalische Loth ein ganzes Buch geschrieben, welches ich vor drei Jahren als eben erschienene Novität in Paris erwarb, hoffend, nunmehr reinen Wein zu finden, d. h. den wahren Componisten der Marseillaise zu entdecken, nachdem man sie: Dalayrac, Novoigille, Gretry, Gossec, einem gewissen Allemand, ferner Mehul, Paër, Hermant, J. Fr. Reichardt und Anderen zugeschrieben hatte. Auch Alexander Bouchet bildete sich — nachdem er alt und kindisch geworden, fest ein, er sei's gewesen. Ein ganz neuer Prätendent wurde 1879 aufgestellt, le Chevalier

d'Hunn, geb. 1762. Loth bezeichnet diesen Ritter als „personnage assez mysterieux“ und glaubt selbst nicht an die Richtigkeit der sehr verspäteten Mittheilungen.*)

Mit dem Oratorium Esther verhält es sich ebenso, wie mit der Messe des mythischen Holtzmann. Der Componist Grisons (geb. 1746, † 1815), der in St. Omer zuerst Kirchensänger, dann Capellmeister war, hat die Marseillaise benutzt. Man muss alle ermittelten Umstände sich vergegenwärtigen, die Lebenslage Grisons in Betracht ziehen, dann wird es auch klar, warum die Entlehnung geschah. Im fernen St. Omer (Pas de Calais) wollte Grisons Aufführungen veranstalten nach dem Muster der Pariser, welche vom 30. September 1792 an unter grosser Theilnahme des Publicums quasi als patriotisches Nachspiel den Opern folgten, ich meine die von Gardel inscenirte und von Gossec musikalisch arrangirte „Offrande à la Liberté. Scène avec Récitativ, Choeurs et Accompagnement à grand Orchestre“, in welcher die Marseillaise höchst geschickt und sehr wirksam benutzt ist. Grisons hatte alle Veranlassung, — er war zur Zeit ohne Anstellung — den republikanischen Machthabern und Gewaltmenschen dadurch zu schmeicheln, dass er die Melodie Rougets auch dort anbrachte, wo sie kaum hingehörte, zu den Versen des Racine:

Rois chassez la calomnie;
ses criminels attentats
des plus paisibles Etats
troublent l'heureuse harmonie etc.

Der Anfang ist so gestaltet, dass man auch (und zwar mit viel grösserem Rechte!) von einem Plagiat, an Mozart's Zauberflöte begangen, reden könnte:



*) Ritter von Hunn soll 1778 in Genf concertirt und bei dieser Gelegenheit die Melodie der nachmaligen Marseillaise producirt haben. Er erzählte das 1829 einer Dame, diese weihte 1779 Herrn de Frarières in das Geheimniss ein, der seinerseits in drei überflüssigen Zeitungsartikeln das Gehörte ablagerte.

Später copirt Grisons die Melodie Rougets genauer. Loth theilte 48 Takte aus „Esther" mit. Nur ein unmusikalischer Fanatiker kann an diese Musik so unhaltbare Schlussfolgerungen knüpfen, wie der genannte Verfasser gethan hat. Das Grisons-sche Oratorium lag ungedruckt in St. Omer, — es wurde vor etwa dreissig Jahren aufgefunden. Rouget, der in der Nacht vom 24. zum 25. April 1792 in Strassburg die Marseillaise — improvisirte, kannte weder St. Omer noch Grisons und seine Esther. Die erste Fassung der französischen Hymne verräth an mehr als einer Stelle den mühsam grübelnden Dilettanten, als Ganzes trägt sie aber die untrüglichen Zeichen der glücklichsten Inspiration. Durch gewisse, in unserem Volksgesange übliche Wendungen liess ich auch mich einst verleiten, in meinen „Musikalischen Studien" Rouget de l'Isle lediglich als Nachempfindenden, kurz als Plagiarius zu bezeichnen. Längst bin ich vom Gegentheil überzeugt, denn der Schluss des deutschen Rinaldo-Liedes, der dem Anfange des „Allons enfants de la patrie" entspricht:



ist lediglich eine Reminiscenz an die vielgesungene und oft gehörte Marseillaise! *)

Die Marseillaise enthält ein deutsches Motiv, welches als musikalisches Stereotyp herrenloses Gut ist — res nullius, sagt der Jurist — und von Jedem benutzt werden darf.

1. Choral: „Der gold'nen Sonne Licht und Pracht —"

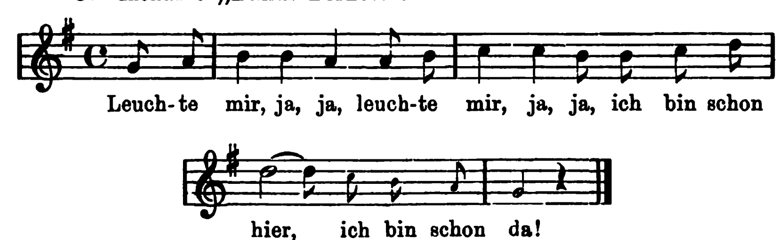


*) Der Roman „Rinaldo Rinaldini" von Vulpius, dem das Lied: „In des Waldes finstern Gründen" entnommen ist, erschien im März 1800.

2. Mozart: „Bandl-Terzett“.



3. Mozart: „Bandl-Terzett“.



4. R. Wagner: „Siegfried“, I. Akt.



In der Marseillaise lautet die entsprechende Phrase so:





Da wir es hier im Wesentlichen mit einer Secunden-Sequenz zu thun haben, und dergleichen leicht fassliche Tonfolgen sich von jeher einer gewissen Beliebtheit rühmen konnten, so ist zu vermuthen, dass diese Rosalia melodica anch in anderen französischen Liedern sich findet: in Deutschland ist sie weit verbreitet! Statt der ganzen Reihe gebe ich zwei Vertreter:

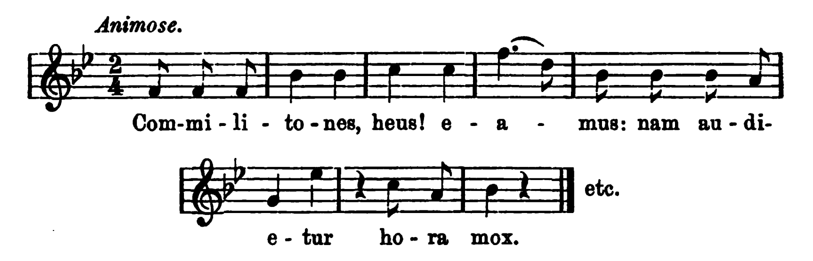
1. „Krieger's Morgenlied."



2. Häslein's Klage: „Ich armer Has' im weiten Feld —"



Rouget de l'Isle hat ein sonderbares Schicksal gehabt, entsprechend den politischen Wandlungen Frankreichs. Bald war er geächtet, bald gefeiert, zeitweise Gefangener, dann als „fränkischer Tyrtäus" gepriesen. Als die Ruhe des Grabes ihn umfing, ist es seinem Liede nicht besser ergangen: heute streng verboten, morgen wieder erlaubt, je nach Laune und Meinung des amtirenden Kriegsministers. Unbekümmert darum wanderte die Melodie durch die Welt; zahlreich sind die Compositionen, denen sie charakteristische Färbung zu geben hat. „Die beiden Grenadiere" von Heine sind ohne Anklänge an die Marseillaise gar nicht zu denken. In diesem Sinne machten Wagner und Schumann davon Gebrauch. Litolff gebrauchte sie für seine Ouverture zu Griepenkerl's Trauerspiel: „Robespierre". In Schumann's „Faschingsschwank" ist sie dabei, auch in desselben Meisters Ouverture zu „Hermann und Dorothea". Tschaikowsky's Ouverture „1812" ist gelegentlich ein Kampfspiel zwischen der Marseillaise und russischen Nationalmelodien. Ein Hallenser Professor gab 1825 ein lateinisches Gesangbuch für Studirende heraus. Das zweite Lied beginnt:



Ein anderes Liederbuch, für deutsche Krieger und deutsches Volk bestimmt, 1830 von Dr. Carl Weitershausen herausgegeben,

verbindet die Melodie der französischen Revolutionshymne mit einem „Denk- und Dankliede zur Jahresfeier an Schlachttagen“:

Kennt ihr die frohe Siegesweise
Im vollen, freien Männerchor?

Das ist wirklich naiv!

Unter den „Mässigkeitsliedern“, die F. M. Seling veröffentlichte (Hannover, 1841; 3. Auflage), gehört die No. 14 auch hierher:



Man wird aus dem bisher Gesagten wohl ersehen können, wie misslich es ist, die Nationalmelodien der Völker zusammen zu stellen, und dass derjenige, welcher ohne die zweischneidigste Kritik verfahren und Alles gläubig aufnehmen wollte, was flüchtige Beobachter der Welt mitgetheilt, nichts Besonderes zu Stande bringen würde. Es ist in dieser Beziehung durch Leichtgläubigkeit und Leichtfertigkeit viel gesündigt worden.

Selbst in Werken besserer Gattung lese ich noch immer folgende „Originalweise“ des Ballet's Montezuma's, ehemals üblich in Mexiko, jetzt in Guaham:

Allegro.



Montezuma, der letzte selbstständige Herrscher Mexiko's (1502—1520) und alle seine Balletcomponisten sind an dieser aus Italien oder Spanien stammenden Tanzweise (alla Tarantella und kaum älter als das vorige Jahrhundert) gewiss eben so unschuldig als — ich.

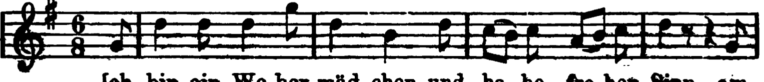
Der nachstehende angebliche „Gesang einer spanischen Mestizin auf Zamboanga":

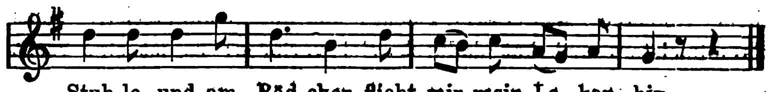


ist doch in der Wirklichkeit nichts weiter, als ein Flüchtling von der pyrenäischen Halbinsel!

Vor längerer Zeit fand ich Gelegenheit, einen Landsmann zu sprechen, der acht Jahre in Algier als Fremdenlegionär zugebracht hatte. Er erzählte mir, dass ein überwiegend aus Deutschen bestehendes Regiment sich einen deutschen Marsch zum Lieblingsstücke erkoren habe. Ich liess mir die Melodie vorpfeifen, und was musste ich hören? Das Proch'sche Alpenhorn, alla Marcia umgebildet. Dieser Favorit-Marsch mag unzählige Male auf afrikanischem Boden gespielt worden sein; wenn nun heute ein Eingeborener die Melodie sänge und ein Reisender den Fund flugs zu Papier brächte, dann als „interessante Emanation des Volksgeistes" uns vorführte? Einige Wenige würden jedenfalls sofort an den weissen Mann in Wien denken, die Andern aber sähen gewiss im Geiste die Schwarzen tanzen, klagen, jubeln oder was sonst.

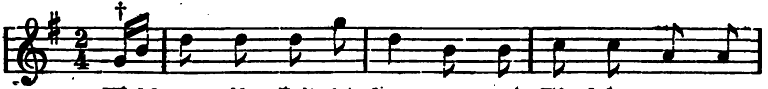
Eine wunderliche Hin- und Herfahrt machte die deutsche Melodie, welche zu dem Liede: „Ich bin ein Webermädchen" unter den Mildheim'schen Gesängen sich findet. In der vollständigen Ausgabe wird L. Schubart († 1791) als Componist genannt. Der erste Theil, um den es sich hier allein handelt, lautet so:





Stuh-le und am Räd-chen flieht mir mein Le - ben hin.

Durch Umbildung entstand daraus das unter dem Namen: „Husarenliebe“ bekannte Volkslied:



Wohl-an, die Zeit ist kom-men, mein Pferdchen muss ge-



sat-telt sein, ich hab' mir's vor - ge-nommen, ge - rit-ten muss es



Als Einlage in dem Liederspiele Holtei's: „Die Wiener in Berlin“ machte es die Bühnenrunde und bürgerte sich überall ein. Aus dem schlichten Webermädchen war ein kecker Husar geworden, der sprengt hinüber nach Frankreich, ja bis nach Paris und meldet sich bei Herrn Maillart. Dieser componirt eben sein „Eremitenglöckchen“ und kann den deutschen Wildfang wohl brauchen; sofort nimmt er ihn fest und giebt ihm sein Plätzchen in dem Chore: „O schmett're hell und rein!“



O schmett're hell und rein den Ton so recht in's Herz hinein! O



schmett're hell und rein, in hei-sser Schlacht, beim Liebchen fein!

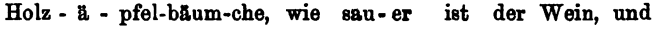
Der muntre Husar kehrte nun in der Uniform eines Villars-schen Dragoners nach Deutschland zurück, — unerkannt elektrisirte er die Hörer! Wer dachte noch an Schubart's Webermädchen? Wer erinnerte sich des deutschen leichten Reiters? Der Lebenslauf unserer Melodie ist noch nicht zu Ende. Nach

ihrer Heimkehr aus Paris machte sie die Bekanntschaft eines Capellmeisters und hat dadurch viel verloren: es ist eine recht zimperliche „Duckmäuser-Polka“ daraus geworden.



Erk theilt ein Volkslied mit, welches angeblich in der Umgegend von Frankfurt a. M. wildwachsend gefunden worden ist, die blauen Augen des „Webermädchens“ blicken aus jedem Takte heraus:



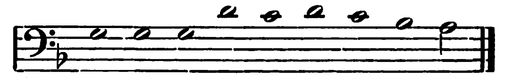




wann ich bei mein'm Schätzchen wär', wie lu-stig wollt' ich sein!

Zu den Wanderern, welche einen weiten Weg zurückgelegt und endlich ihr Ruheplätzchen in der Kirche gefunden haben, gehört die Anfangszeile eines Meistergesanges, den Fr. v. d. Hagen im 4. Bande seiner Minnesänger mittheilt.

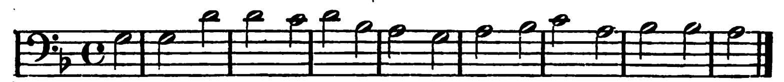
(Im güldnen Ton Marner's. 13. Jahrh. [?]).



In ein' für-ne-me Stat hin-kam —

Wir begegnen diesem Motive im 15. und namentlich im 16. Jahrhundert ausserordentlich häufig; es ist heute nicht zu ermitteln, warum gerade diese Tonfolge zu so vielen Gesängen den Anfang liefern musste. Es liegt etwas Spiessbürgerliches, Treuherziges darin; die späteren Zeiten haben diesen Inhalt nicht goutirt, und die Melodie ist — fast verschollen! Deutliche Spuren ihres früheren Vorkommens findet man in folgenden Beispielen:

1. Manuscript Dijon. (15. Jahrh.)



L'autrier m'a-loie es-ba-to-yant de-vant l'o-stel de mon voi-sin.

2. „75 Lieder mit Discant, Alt, Bass und Tenor, lustig zu singen.“ Gedruckt zu Cöln durch Arndt von Aich. (Um 1525 ?)



3. „68 Lieder“, gedruckt zu Nürnberg durch Joh. von Berg und Ulrich Neuber. (1550 ?).



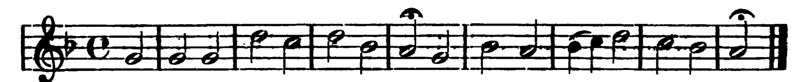
4. „68 Lieder“ etc.



5. Forster's Liedersammlung, III. Theil. 1549.



Das weltliche Lied: „Was woll'n wir aber heben an?" konnte ich mit dieser Melodie nicht finden; von ihm stammt nach Häuser's Vermuthung der Choral: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn!"



Der alte Meistersängerton erschien als evangelische Kirchenmelodie zuerst 1539 im Strassburger Gesangbuche.

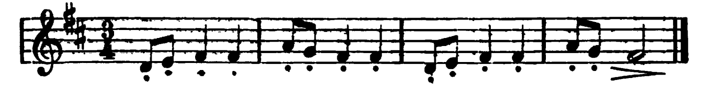
„Weit und breit bin ich zu Hause!" kann der „türkische Tanz" von sich behaupten, den La Borde in seinem Essai sur la musique 1780 mittheilt:

„Danse Turque."



C. M. v. Weber hat ihn dem Oberon einverleibt, um den „Localton" zu beschaffen.

C. M. v. Weber: „Oberon". (No. 21. Chor der Sclaven.)



Die Masuren kannten — wenigstens ehemals — diesen Tanz sehr gut. Josef Riepel, der originelle Frankfurter Tonlehrer, theilt 1754 die nachstehende „Masura" mit:



Er fügt erläuternd hinzu: „Kaufleute aus Masuren, welche mit Wagenschmiere ihr Gewerbe nach Schlesien etc. treiben, bilden sich ein, dieser Gesang fange mit dem Niederstreich an, indessen unsere Hauer (Häcker oder Weinbergsarbeiter) stampfen mit den Füssen den Takt dazu, als wenn er mit dem Aufstrich anfinge."

*) Dieselbe Melodie in Jones: Musik der Indier (1792) als eine „türkische Arie".



Wo stand die Wiege dieses lustigen melodischen Sprösslings? In der Türkei? Im Lande der Masuren oder im Weichbilde der ehemaligen freien Reichsstadt?

Wer kennt das französische Volkslied: „Malbrough s'en va-t-en guerre?“ Wohl nur Wenige, und doch war es einst durch die ganze Welt verbreitet*), von Paris bis Konstantinopel, ja bis zu den Hottentotten am Cap, und seine Melodie existiert, wenn Chateaubriand und Jacob recht berichten, schon seit 600 Jahren bei den Arabern. Es ist offenbar nicht erst nach Marlborough's Tode (1722) gedichtet, sondern vielleicht unmittelbar nach der Schlacht von Malplaquet (1709), in welcher sich das Gerücht verbreitet hatte, Marlborough sei gefallen. Die Franzosen vergassen ihre Niederlage trotz Noth und Mangel bei Gesang und Saitenspiel im Lager von Quesnoy, und da mag denn wohl ein kriegerischer Troubadour, der die längst vorhandene Melodie kannte, den einfachen Text glücklich untergelegt haben. Das Lied erhielt sich nur im Munde des französischen Volkes. Eine junge, heitere Bäuerin, Poitrine, 1781 zur Amme des ersten Sohnes der Marie Antoniette angenommen, sang mit dem Liede den Säugling oft genug ein. Der Königin gefiel dasselbe; bald sang auch sie es und der König brummte die Melodie mit. Die Hofleute konnten nun nicht zurückbleiben, Alles sang das Marlborough-Liedchen, bei Hofe und in der Stadt, und so verbreitete es sich durch ganz Frankreich, ging nach England und wanderte auch nach Deutschland. Beaumarchais legte es ein in seine „Hochzeit des Figaro“ (— der Page Cherubin singt statt des Refrains mironton — mirontaine stets: „que mon coeur a de peine —“), und nun griff es fast epidemisch um sich, wie folgende Verse Goethe's aus der zweiten römischen Elegie bezeugen:

---

*) Ich entnehme diese Notizen aus Lehmann's Werke: „Goethe's Liebe und Liebesgedichte“. 1852. S. 256, Anm.

„So verfolgte das Liedchen Malbrough den reisenden Britten
Einst von Paris nach Livorn, dann von Livorno nach Rom;
Weiter nach Neapel hinunter; und war er nach Smyrna gesegelt,
Malbrough empfing ihn auch dort! Malbrough im Hafen das Lied."

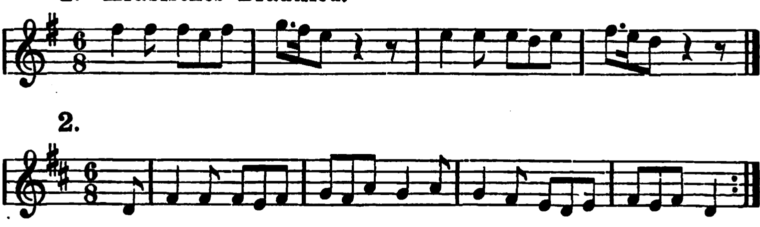
Später verdrängte „Ça ira" den Marlborough, aber selbst Napoleon I. soll das Lied immer im Kopfe gehabt haben, so dass er selten sein Schlachtross bestieg, ohne die Melodie vor sich hinzubrummen. Als sie zum Thema eines französischen Lieblingsmarsches geworden, benutzte Beethoven diesen in seiner „Schlacht von Vittoria".

Nach dieser langen Einleitung zum Gegenstande selbst. Der Anfang der weltbürgerlichen Weise lautet:



Die Annahme, dass diese Melodie arabischen Ursprunges sei, stützt sich auf zwei Notenbeispiele, welche Villoteau in seiner „Description de l'Egypte" mittheilt:

1. Arabisches Brautlied.



Ambros nennt namentlich die zweite Variante eine „arabische Bearbeitung" des Malbrough. Wer will heute entscheiden, ob die Wanderung von Osten nach Westen oder umgekehrt stattfand?

Sollte in Beethoven's Quartett, Op. 59, No. 2, das „Thema russe"



*) Dieser Sextensprung kann nur eine spätere Zuthat sein; es wäre interessant, zu wissen, wie das Original ausgesehen hat.

uralt und goldecht sein, dann würde die Frage nach dem „Woher?“ sich noch verwickelter gestalten.

Spuren, welche das Malbrough-Lied auf seiner Reise um die Erde zurückgelassen, waren von jeher zahlreich und finden sich wahrscheinlich noch überall in Menge. Ist die folgende Melodie aus J. J. Rousseau's: „Dissertation sur la musique moderne; Paris, 1743“ etwas Anderes als eine Schwester des Malbrough?

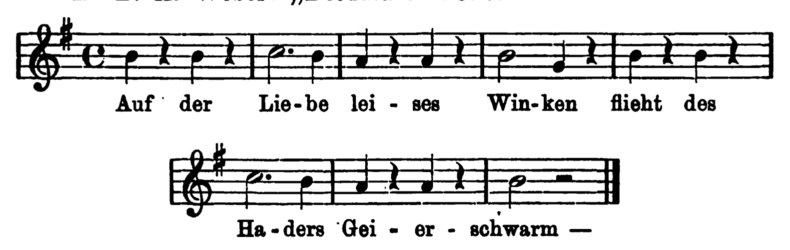


Solcher Schwestern leben und weben auf deutschem Boden noch sehr viele!

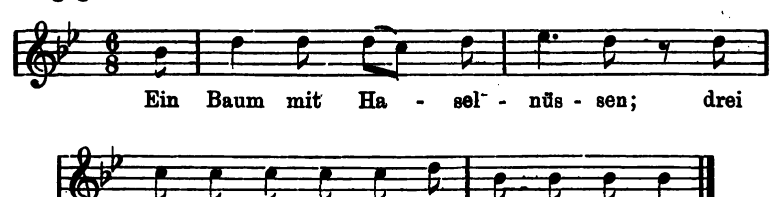
1. Mildheim'sches Liederbuch. Vollständige Ausgabe. Gotha. (Ohne Jahreszahl.)



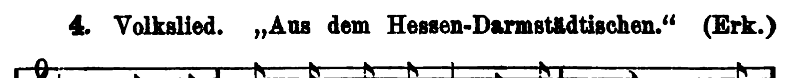
2. B. A. Weber: „Deodata“. 1810.

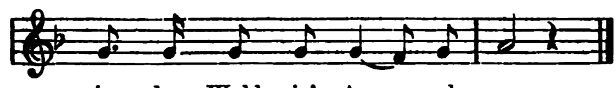


3. „Reigentanz.“ Volkslied; nach Erk's Angabe aus der Umgegend von Bonn.

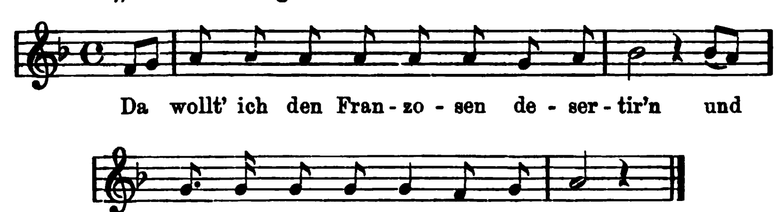


4. Volkslied. „Aus dem Hessen-Darmstädtischen.“ (Erk.)

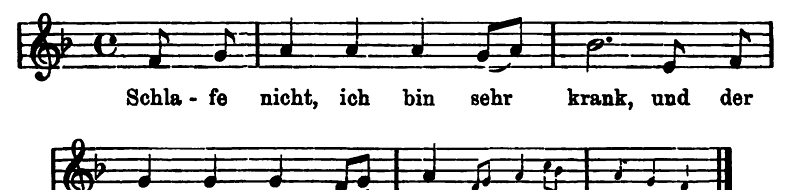




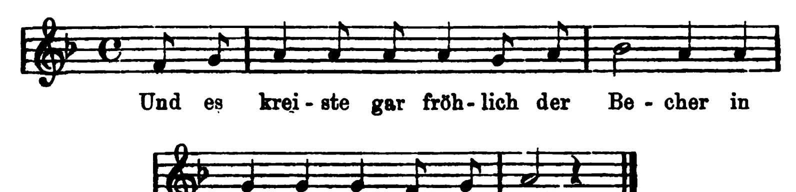
5. „Zu Strassburg auf der Schanz —“



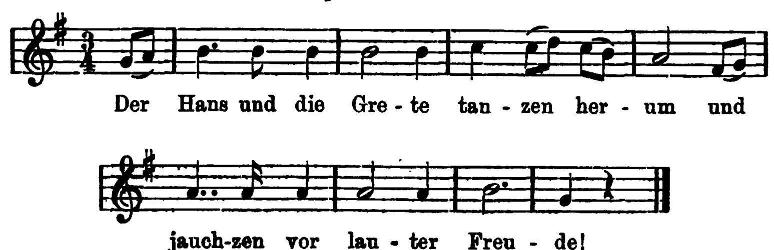
6. Volkslied: „Schätzchen, was machst du?“ Angeblich aus Hildburghausen. (Erk.)



7. Burschenlied. (G. Braun: Studenten-Liederbuch; 3. Aufl. No. 170.)



8. Rob. Schumann: Op. 53. No. 3.



Weil eine solche Melodie gewissermassen in der Luft liegt, ist es kein Wunder, dass die Jäger im Freischütz sie auch kennen.

9.



Eine der schönsten Wandermelodien ist die Königin der Choräle: „Wie schön leuchtet der Morgenstern!“ Ueber den Ursprung hat sich Zuverlässiges bis jetzt nicht ermitteln und Endgültiges nicht feststellen lassen. Bald wurde sie Herrmann Schein († 1620) zugeschrieben, bald Heinrich Scheidemann (geb. 1600, † 1654), so in Gerber's Lexicon, ein Irrthum, welcher oft nachgeschrieben worden ist. Die herrliche Tonweise erschien bereits 1599 mit dem geistlichen Liede Nicolai's im „Freudenspiegel des ewigen Lebens“. Hin und wieder wird auch noch der Dichter für den Componisten gehalten, aber das Verdienst des Pfarrers von Unna (Westphalen) besteht lediglich darin, ein vorhandenes weltliches Lied umgedichtet zu haben. Dieses findet sich als Liebeslied in einem seltsamen Buche, betitelt: „Tugendhafter Jungfrauen- und Junggesellen-Zeitvertreib, d. i. neu vermehrtes etc. weltliches Liederbüchlein, bestehend in vielen meistentheils neuen, lieblichen und anmuthigen Schäferei-, Wald-, Sing-, Tanz- und keuschen Liebesliedern. Alle von bekannten, annehmlichen Melodeyen; durch Hilarium Lustig von Freudenthal. Die erste Strophe beginnt so:

Wie schön leuchten die Aeugelein
Der Schönen und der Zarten mein,
Ich kann ihr'r nicht vergessen;
Ihr rothes Zuckermündelein,
Dazu ihr schneeweiss' Händelein
Hat mir mein Herz besessen etc.

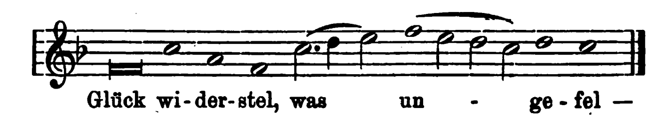
Die „annehmliche Melodey" wird als „bekannt" vorausgesetzt, muss also schon am Ende des 16. Jahrhunderts weit verbreitet gewesen sein; bis jetzt ist sie von Niemand in ihrer Urgestalt gefunden worden.

J. E. Häuser bemerkt von unserem Choral: „Die Melodie ist schwerlich Original. Die beiden ersten Zeilen und die letzte lauten ganz wie die Melodie des 100. Psalms: ‚Jauchzet dem Herren alle Lande!' im Strassburger Gesangbuch von 1568." Ich habe diese Quelle nicht benützen können, weil das angegebene Werk in der hiesigen königlichen Bibliothek nicht vorhanden ist; wohl aber fand ich einzelne Verszeilen in Choralbüchern und anderen Liedersammlungen zerstreut und will hier die Funde zusammenstellen. Die ersten drei Abschnitte oder Phrasen des Chorals, um welche es sich hier allein handelt, lauten bei David Scheidemann (Hamburger Melodienbuch, 1604):

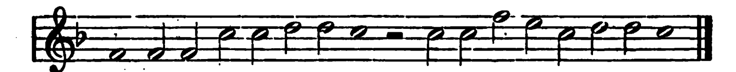




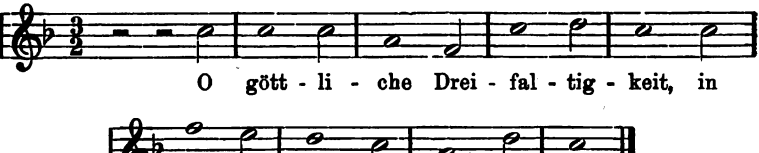
Schon 1549 enthält die Forster'sche Sammlung „alter und neuer Liedlein", Th. I, No. 9 eine Variante:



Der Choral: „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott, wie ihn das Hamburger „Enchiridion geistlicher Lieder und Psalmen" (1565) giebt, gehört entschieden als Glied dieser Formenkette an:

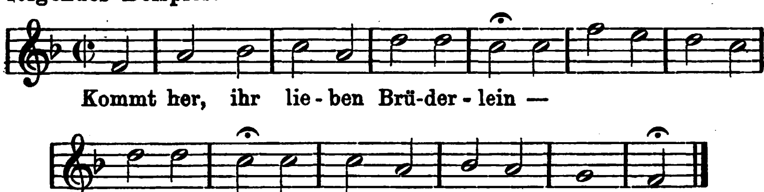


Ebenso das Dreifaltigkeitslied der böhmischen Brüder:





Aus dem Bunzlauer Gesangbuche von 1611 entnehme ich folgendes Beispiel:



In Lobwasser's Psalmen, Amsterdam, 1646, fiel mir die nachstehende Stelle auf:





S. Scheidt's Tabulaturbuch (1650), Transcriptionen für die Orgel enthaltend, bietet zwei Umbildungen:



Alles wohl erwogen, ist der Choral nicht in einem Gusse entstanden, sondern zusammengesetzt aus Motiven, welche sehr verschiedenen Werken und weit entlegenen Gegenden angehören. Die erste Verszeile stammt muthmasslich aus — China. Amiot

(und nach ihm Jones, Ambros etc.) theilt in seinen „Mémoires concernant l'histoire, les sciences et les arts des Chinois, Paris, 1776—1791“ einen Trauerhymnus mit, welcher am „Feste für die Abgestorbenen“ alljährlich gesungen wird:



Bei der äusserst conservativen Sinnesart der Chinesen, die nicht eher ruht, als bis Alles gewissermassen und für ewige Zeiten versteinert ist, kann man wohl behaupten, die obige Tonweise sei uralt und ein einheimisches Erzeugniss. Gewiss waren schon vor den Portugiesen (1516) einzelne Europäer so kühn, das Wunderland zu betreten, und so glücklich, mit heiler Haut wieder heraus zu kommen. Konnte es nicht dem Einen oder dem Anderen gelingen, einer solchen Todtenfeier beizuwohnen? Nach der Beschreibung muss dieselbe ergreifend und in allen ihren Einzelheiten unvergesslich sein, und darum schliesse ich mit der hypothetischen Meinung: unter den verschiedenen Strahlen, aus welchen unser schöner, leuchtender Morgenstern besteht, befindet sich auch einer aus — China.

*) Für die Correctheit des Textes mag Jones einstehen, dem ich das Beispiel entnehme.

Anhang.

Aus Boston schickte mir Jemand vor längeren Jahren eine Sammlung Erbauungslieder, aus der ich ersah, dass viele deutsche Volksmelodien ausgewandert sind und in den amerikanischen Gotteshäusern ein Unterkommen gefunden haben. Manche nehmen sich recht sonderbar aus in der Convenienz-Ehe mit einem geistlichen Texte; z. B.:



Das hätte sich Franz Abt 1842 nicht träumen lassen, dass seine „Agathe" dereinst Betschwester werden könnte!

Ein Hymnus an den heiligen Geist wird da drüben nach der Melodie: „Schier dreissig Jahre bist du alt" gesungen. „A Schüsserl und a Reindl" muss seine lustige Weise hergeben für einen „Triumph of Jesus". An die „ewige Heimath" soll man denken, während die schaukelnde Melodie der Meermädchen aus Weber's Oberon erklingt.

Der spanische Jesuit Eximeno — er starb 1798 in Rom — erzählt in seinem bekannten Buche: „Ueber den Ursprung der Musik", er habe 1770 in Rom von einer deutschen Bettlerin ein deutsches Lied singen hören. In den musikalischen Beilagen zu diesem Werke ist die „Aria", d. h. die Melodie, so wiedergegeben:

---

*) „Watchman! tell us of the night!" heisst es im Original.



Die Aufzeichnung ist vielleicht nicht ganz correct, aber man erkennt doch unsere deutsche Volksweise: „Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus". Erk setzt in seiner „Germania" die Jahreszahl 1776 bei. Das Lied ist älter; eine frühere Aufzeichnung scheint bis jetzt nicht bekannt geworden zu sein.

Ein braver Herr und Zeitgenosse, der vom Schicksal so gestellt ist, dass er das Componiren „eigentlich gar nicht nöthig hat", schickte mir ein Lied, in welches sich folgender „Wanderer" verirrt hatte:



Aus dem Eigenen vermag ein Dilettant nicht viel zu schöpfen. Wer war hier der freundliche Geber? Ein Leser wird auf Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouverture rathen, einem Anderen fällt wohl die Löwe'sche Ballade von der Jungfrau Lorenz ein, der Dritte wird an den Gesang der Meermädchen in Weber's Oberon erinnert. Alles recht! Das Motiv kommt jedoch schon in einer Grabmusik vor, welche Mozart 1767 schrieb:



Woher nahm der elfjährige Mozart diesen fertigen Gedanken?

Ein wunderlicher Geselle war „der arme Judas". In den Passionsspielen wurde dies Spottlied vom Volke gesungen, wenn der Verräther hinging und sich erhenkte:

O du armer Judas, was hast du gethan,
Dass du deinen Herrn also verrathen hast!
Darum musst du leiden in der Hölle Pein,
Lucifers Geselle musst du ewig sein.
Kyrie eleison.

Diese Strophe ist dann mehreren geistlichen Liedern beigefügt, die Melodie auch später in die Kirchengesangbücher aufgenommen worden. Der arme Judas hat noch Manchen gekränkt, als er schon ein ehrsamer Choral war. Seine allbekannte Tonweise eignete sich, um Jemanden symbolisch zu beleidigen. Zogen Belagerer unverrichteter Sache von einer Stadt ab, der Thürmer auf der Zinne blies ihnen gewiss den „Judas“ nach. Sogar Kaiser Maximilian hat sich einmal den Witz gemacht. Die Regensburger erzürnten ihn 1486 durch ihren Abfall. Ohne zu landen, fuhr er 1490 an der Stadt vorbei, während die Musik das Lied ertönen liess: „O du armer Judas, was hast du gethan!“ Man erkannte darin mit Recht eine böse Anspielung. (Diese Darstellung entnehme ich der Regensburger Chronik.) Luther parodirt das Lied, um dem Herzog Heinrich von Braunschweig Eins zu versetzen:

Ach du arger Heinze,
was hast du gethan.

Eine Parodie auf Thomas Murner (1520) lautet:

Ach du armer MUR Narr,
was hast du gethan.

Die Melodie fand ich in Spörl's Liederbuch (um 1390) zu dem geistlichen Texte: „Eya der grossen Liebe“. In den Choralbüchern gehört sie jetzt zu dem Liede:



An den bösen „Judas“ denkt Niemand mehr.

Fabritio Caroso, ein italienischer Tanzmeister des 16. Jahrhunderts, gab 1581 in Venedig ein Lehrbuch heraus, genannt: „Il Ballarino“. Darin findet sich eine Balletmelodie, die nach beinahe 300jährigem Schlummer plötzlich wieder auftauchte:



Plötzlich und heftig, wie Heuschrecken und Cholera, erschien sie 1876 als „Hirsch in der Tanzstunde“. Vor diesem Singsang war man ein Jahr lang nirgends sicher, es gab kein hirschfreies Plätzchen in dem grossen Berlin. Selbst in das königliche Schauspielhaus drängte er sich, — freilich wurde der verwegene Importeur mit 30 Mark „gestraft“ für sein keckes Beginnen. Ein Tourist hörte im Café chantant zu Salonichi das triviale Lied; „Hirsch“ war natürlich bald auf die Wanderung gegangen, — wo weilt er jetzt? Wer denkt noch daran! Verschollen ist er wie der ewige Jude, dessen letztes Erscheinen 1691 stattgefunden haben soll. (Theatrum europaeum, 14. Theil, 1702.)

Beethoven gehörte in jungen Jahren der Capelle des Bonner Kurfürsten als Organist an. Sollte er vielleicht Stücke von Frescobaldi zu Gesicht bekommen und aus dem „Capriccio sopra l'Aria di Rugiero“ (gedruckt 1624) zufällig das energische Thema behalten haben?



Im ersten Satze der C moll-Sinfonie erwacht es zu neuem Leben. (Die Form b) veranschaulicht den Zusammenhang noch deutlicher.)

Wer ergründet das Gesetz, nach welchem in Richard Wagner's herrlichem „Parsifal“ die Glocken der Gralsburg ein Geläut anstimmen, welches „schon einmal da war?“ Als das Violoncello noch nicht die Gambe verdrängt hatte, lebte in Frankreich ein berühmter Virtuos und Componist, der die sechs Saiten der Violdagamba um eine siebente (tiefere) vermehrte. Im Jahre 1701 gab er eine Collection „Pièces de Viole“ heraus, darin fand ich das Wagner'sche Glockenmotiv c G A E in folgender Gestalt:

Cloches ou Carillon.



Ich bin überzeugt, dass der Bayreuther Meister in seinem ganzen Leben nicht eine Note vom alten Marais gesehen hat, eben deshalb drängt sich die Frage auf: durch welches Wunder verwandelten sich die Carillons des längst vergessenen Gambisten in das Glockengeläut des Unsterblichen?

Unter den Gelehrten herrscht Uneinigkeit darüber, ob die Weizenkörner, welche man bisweilen in ägyptischen Gräbern findet — der sogenannte Mumienweizen — nach zweitausend Jahren noch keimt. Er thut's! Er thut's nicht! so hört man streiten. In der Musik existiren wirklich Körner, die ihre Keimfähigkeit wenigstens durch Jahrhunderte behalten, davon habe ich mich vor Kurzem überzeugt.

Die königliche Bibliothek verwahrt ein Exemplar von Esajas Reusner's „Neuen Lautenfrüchten", 1676, in welches der Autor handschriftlich eine Reihe ungedruckter Compositionen für die Laute eingetragen hat. Beim Uebersetzen dieses in Tabulatur hinterlassenen Vermächtnisses fiel mir eine hübsche Stelle auf, die man getrost als „ruhendes Weizenkorn" bezeichnen darf. Ich gebe zunächst ein Facsimile des merkwürdigen Fundes:

So beginnt eine „Sonatina de Reusner". Die Erklärung der eigenthümlichen Notenschrift würde hier zu weit führen, ich begnüge mich an dieser Stelle, die vier Takte möglichst genau zu übertragen:



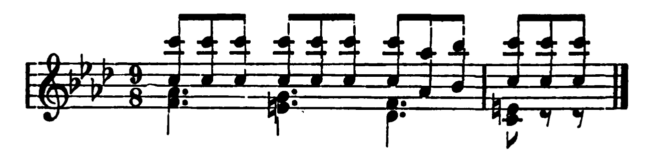
Durch 150 Jahre ruht dieser Keim, dann treibt er Blätter und Blüthen. Zuerst in Franz Schubert's Streichquartett D moll, und zwar im Scherzo:



Der ursprünglichen Form nähert sich Mendelssohn im Adagio seiner schottischen Sinfonie am meisten:

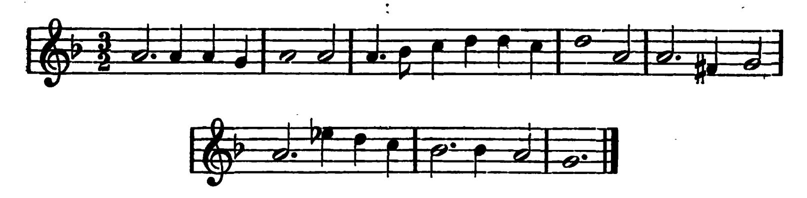


Nach ihm erscheint Gustav Lange (1864) mit seinem „Farewell":



Sollte es nöthig seiu, an das allbekannte Schmiede-Motiv in Wagner's „Rheingold" noch ausdrücklich zu erinnern? Vom alten Reusner und seiner ungedruckten Sonatina hat Keiner Etwas gewusst, wer erklärt das Wiedererscheinen des prägnanten Motives?

Eine wandernde Melodie, von der man früher wohl behaupten konnte, dass sie überall zu Hause und überall bekannt sei, wird nur noch in Schweden gesungen; in Deutschland ist sie bis auf wenige Anklänge vergessen. Ich meine die „Folie d'Espagne". Als beliebtes Thema zu Variationen begegnete sie mir in unzähligen Lauten- und Clavierbüchern, besitze ich sie selbst in handschriftlichen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Ursprünglich bedeutet „Folie, Folia, Follia" Einfall, Fantasie, musikalische Grille (so schreibt Walther 1739), dann einen spanischen Tanz, endlich eine ganz bestimmte langsame Tanzmelodie, die vermuthlich ihrer Herkunft wegen stets „Folie d'Espagne" genannt wird. Eine „Folia" variirt Frescobaldi 1614, das ist aber noch nicht die Allerweltsmelodie, sondern eine andere:



Ein beliebtes Lied von Lassus (1564), dessen erste Textworte „Petite folle" den Arrangements für Laute als Ueberschrift dienen, gehört natürlich auch nicht hierher, eben so wenig die „Folias", welche ich in einem aus Spanien stammenden Manuscripte (Z. 32 der Berliner königlichen Bibliothek) entdeckte. Auch die „Follia" Johann Heinrich Schmelzer's in dem zur Hochzeitsfeier Leopold I. gerittenen „Freudenfest zu Pferd" (Wien, 1667) ist etwas Anderes.

Die echte und rechte „Folie d'Espagne" sieht so aus:



Ich habe sie einem Lautenbuche entnommen, welches Graf Wolkenstein-Rodenegg sich in den Jahren 1684—87 zusammen-

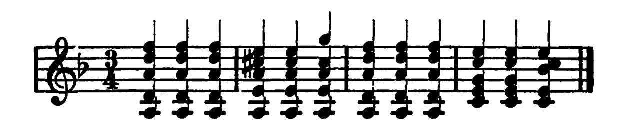
schrieb.*) Man trifft sie dann bei Corelli, Vivaldi, d'Anglebert, Seb. Bach (Vorspiel zur Arie: „Unser trefflicher, lieber Kammerherr" in der Bauern-Cantate):



Bei Traeg in Wien erschienen (mit der Verlagsnummer 215) zwölf Variationen unter dem Titel: „Folies d'Espagne", angeblich von K. Ph. Em. Bach componirt; hier erscheint das Thema in der einfachsten Gestalt:



Es giebt keine ältere Guitarrenschule, in welcher die „Folie" nicht variirt wäre. Man konnte so nett über die fünf Saiten „schrumpen", das machte immer Effect! Merchi, geb. um 1730, liefert schon als No. 1 eine solche „brillante" Veränderung:



Die Guitarre hatte damals nur fünf Saiten mit folgender Stimmung: A d g h $\bar{e}$, die Noten sind — wie noch heute — eine Octave tiefer zu lesen.

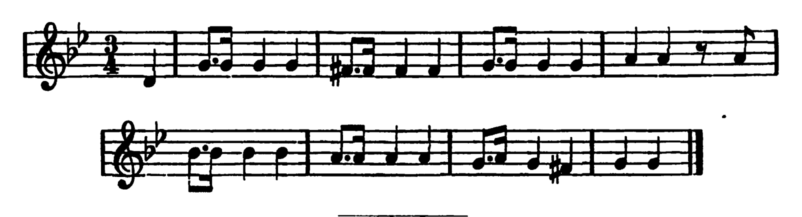
---

*) Eine noch ältere Quelle sind die „Pièces de Luth" von Jacques Gallot (1670). Die Kenntniss dieses überaus seltenen Werkes verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Ludwig Rosenthal in München.

Unlängst kaufte ich die Guitarrenschule von Doisy (Paris, 1804), auch in dieser taucht noch einmal die „Folie" auf, simpel wie bei K. Ph. Em. Bach, nur acht Takte lang, als Beispiel für D moll; sogar in alter Tabulaturschrift notirt der Verfasser den Anfang:

			a a a	b b b
d d d	e e e	d d d		

Es würde mich zu weit führen, wollte ich den letzten Spuren dieser wandernden Melodie mit der Notenfeder in der Hand folgen. J. Fr. Reichardt's Liederspiele (1804) enthalten ein pommersches Volkslied — „märkisches" wird es in den Musikbeilagen genannt — dessen Weise nur noch schwach an die spanische Urahne erinnert. Das Gleiche gilt von dem „Todtentanze", den Böhme in seinem interessanten Buche: „Geschichte des Tanzes" als alte Melodie aus der Mark (II. Band, No. 305) mittheilt. Kaum noch wieder zu erkennen ist die „Folie" in dem russischen Liede: „Tschernobrovi molodetzu dali", welches die ausgezeichnete Vocalcapelle des Herrn d'Agréneff in ihrem reichhaltigen Repertoire hat.*) Völlig rein erhielt sich die Melodie in Schweden. Eine neuere Sammlung: „C. M. Bellmann's Favorit-Melodier" betitelt und vor wenigen Jahren in Stockholm erschienen, giebt sie als „Menuetto" zu dem Liede: „Se svarta böljans hvita drägg".



„God save the King!" Das ist auch eine „wandernde Melodie", die fast überall — Oesterreich, Russland, Frankreich

*) Die vier Concerte in Berlin (vom 3.—6. September 1889) haben mir viel Genuss und Belehrung verschafft.

ausgenommen — freundlichste Aufnahme gefunden hat; ich würde aber trotzdem an dieser Stelle sie übergehen, wenn nicht vor Kurzem der alte Versuch in recht ungeschickter Weise erneuert worden wäre: Henry Carey die Ehrenrechte der Autorschaft abzuerkennen. Ein gesprächiger Märchenerzähler wollte uns einreden, Text und Musik der preussischen Volkshymne seien französischen Ursprungs! Frau von Brinon soll die Verse gedichtet und Lully († 1687) die Musik geliefert haben. Beides geschah angeblich zu Ehren Ludwig XIV., dem in St. Cyr — Andere faseln dasselbe von Trianon — die Hymne vorgesungen wurde, so oft er sich dort sehen liess.

Wie heissen denn nun die Verse? Man kennt blos eine Strophe:

Grand Dieu, sauvez le Roi!
Grand Dieu, vengez le Roi!
Vive le Roi!
Que toujours glorieux,
Louis victorieux.
Voie ses ennemis
Toujours soumis.
Grand Dieu, sauvez le Roi!
Grand Dieu, vengez le Roi!
Vive le Roi!

Man pflegt bei den Aufwärmungen die drei Schlussverse wegzulassen, damit's besser stimmt!

Ich erblicke in dieser Strophe eine Uebersetzung aus dem Englischen, deren Abfassung nicht in's Zeitalter Ludwig XIV. fällt, sondern weit späteren Datums ist. Der Herzogin von Perth verdanken wir die zehn Zeilen; in ihren Memoiren, die erst hundertfünfzig Jahre nach Lully bekannt wurden, sind sie abgedruckt, und es wird dort ernsthaft versichert, die Nonnen in St. Cyr hätten den Hymnus zu Ehren Jacob II. von England gesungen. Dann wäre Händel so schlau gewesen, sich eine Abschrift zu verschaffen, und so unehrlich, die Weise als eigene Erfindung nach England zu bringen und auf Georg I. anzuwenden.

Die handschriftlichen Memoiren der Herzogin von Perth tauchten 1831 auf; sie wurden in London für (angeblich!) dreitausend Pfund Sterling verkauft. Ihr ferneres Schicksal ist mir unbekannt. Bruchstücke, darunter obige französische Strophe

und die seitdem weitverbreiteten Angaben, betreffend Lully und Händel, Ludwig XIV. und König Jacob (!) gelangten bald in die Oeffentlichkeit und fanden auch Verwendung in den gefälschten Memoiren der Frau von Créqui.*) Der Verfasser dieser „Erinnerungen" hatte die Frechheit, in der Ausgabe von 1840 ein vom Maire in Versailles amtlich beglaubigtes Schriftstück abzudrucken, durch welches drei Nonnen aus St. Cyr die Lügen über God save the King attestiren. Weil mittlerweile das ehemalige Kloster sich in eine Militärschule verwandelt hat, wurde diese Bescheinigung von Versailles datirt, und zwar vom 19. September 1819 (!). Madame de Brinon figurirt in dem lächerlichen Document als „ehrwürdige Oberin".

Der schamlose Schwindler ist bereits 1835 ermittelt und entlarvt worden. Percheron, Testamentsvollstrecker der Marquise de Créqui — ihre Lebenszeit fällt in die Jahre 1714 bis 1803 — betheiligte sich an der Aufdeckung des Betruges durch eine bündige Erklärung, die gar keinen Zweifel übrig liess, dass Mr. Causen (de Saint-Malo) — so hiess der Verfasser — die leichtgläubige Welt einfach dupirt hatte. Ueber die Aechtheit oder auch nur über die Glaubwürdigkeit der zuerst erwähnten Memoiren (von der Herzogin von Perth) habe ich nirgends etwas finden können. Vielleicht waren auch sie von ebenso dunkler Herkunft.

Das „Staarenlied" von dem französischen Ursprunge ist längst widerlegt. Die auf Hörensagen gegründeten „Erinnerungen" einer älteren Dame verdienen kaum Beachtung, wenn es sich um exacte Geschichtsforschung handelt. Nur journalistische Klatschbasen berufen sich jetzt noch darauf. Seit Friedrich Chrysander die erschöpfende Abhandlung über das Lied geschrieben hat — sie steht in den Jahrbüchern für Musikwissenschaft, Band I, 1863 — weiss die Welt, dass es von dem Engländer Henry Carey herrührt und nicht eher als im Frühling 1743 entstanden sein kann. Carey starb plötzlich am 4. October 1743; der Verleger eines Sammelwerkes nahm das Liedchen auf, ohne zu wissen und ohne zu fragen, von wem es herstamme.

---

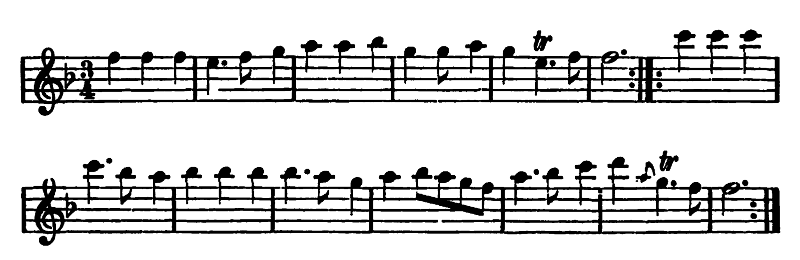
*) „Souvenirs de la Marquise de Créqui", Paris, 1834—1835. Nouvelle édition, 1840.

Es würde mich viel zu weit führen, wollte ich die zwingende Beweisführung Chrysander's wiederholen. Nur unwissende Leute beschwören noch die Schatten von Lully, Händel, Purcell, John Bull, Young den Aelteren herauf, wenn von „God save the King“ die Rede ist. Die Sache darf als erledigt gelten. Sie war es eigentlich schon vor beinahe hundert Jahren, als der Brief eines Dr. Hartington, datirt Bath, 13. Juni 1795, veröffentlicht wurde. Das Schreiben, an den Sohn Carey's gerichtet, lautet in deutscher Uebersetzung wie folgt:

> „Die Nachricht, deren Sie erwähnen, nämlich dass Ihr Vater der Verfasser und Componist der Worte und Musik von „God save Great George our King“ sei, ist gewiss richtig. Jener höchst achtenswerthe Mann, Herr Schmidt, mein würdiger Freund und Patient, hat mir oft erzählt, dass Ihr Vater mit den Worten und der Musik zu ihm kam und ihn bat, den Bass, von welchem Herr Schmidt ihm sagte, dass er nicht ganz passend sei, zu corrigiren; auf Ersuchen Ihres Vaters schrieb er einen anderen Bass in correcter Harmonie. Herr Schmidt, dem ich Ihren Brief heute, am 13. Juni, vorlas, wiederholte das Gesagte“ etc.

Smith war in seinen jungen Jahren der musikalische Gehilfe des grossen Händel — daher Händel-Smith genannt —, Hartington zeichnete sich als Sänger aus, namentlich in Händel'schen Oratorien. Das Zeugniss dieser Männer erscheint mir unanfechtbar.

Ehe ich die Melodie auf der Wanderschaft verfolge, erscheint es angemessen, ihre erste Fassung, wie sie der „Thesaurus musicus“, herausgegeben von Simpson, London, 1744, enthält, beizufügen. Ich wähle das Arrangement für die Flöte.*)



*) Jede Melodie ist zweimal abgedruckt, erstens mit Text und mehrstimmig bearbeitet, dann einstimmig für die in jener Zeit äusserst beliebte Querflöte.

Ausserhalb Englands fand ich die Melodie zum ersten Male gedruckt in einer Sammlung Freimaurerlieder: „Lire maçonne ou Recueil de Chansons des Francs-Maçons“, welche 1766 im Haag erschien. Die Anfangsstrophe des holländischen Textes mag hier genügen:

O lasterziek Gemeen,
Veracht vry buiten reen,
Uit enk' le nydt,
De Vrye Metzelaar's:
Uw' blindheid is niets raars,
Wyl wy by Dag en Kaers,
Zien tot uw spyt.

Als Melodie (Stem) ist ausdrücklich angegeben: „God save great George our King“. Die Abweichungen von der gewöhnlichen Lesart sind nicht gross:



Höchst überraschend war für mich eine Entdeckung, die ich vor einigen Jahren machte. Die Verwaltung des germanischen Museums in Nürnberg hatte mir ihre gesammten Tabulaturschätze freundlichst zukommen lassen. Unter den handschriftlichen Raritäten befand sich ein äusserst zierliches Manuscript für die Laute, aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts stammend. Der Sammler scheint in Bayreuth, vielleicht als Hoflautenist, thätig gewesen zu sein. Von anderer Hand stand auf einem leeren Blatte, schlecht, flüchtig und incorrect hingeschrieben, ohne Text und Ueberschrift ein höchst stümperhaftes Arrangement der Carey'schen Melodie für die Laute. Ich gebe — der Curiosität wegen — eine Copie des Originals und meine Uebertragung in moderne Tonschrift:



Uebersetzung.



Eine genaue Zeitbestimmung ist unmöglich, doch glaube ich nicht gar weit fehl zu gehen, wenn ich annehme, dass diese miserable Transcription um 1760 niedergeschrieben worden ist.

Ueber die räthselhaft aussehende Tabulaturschrift einige Worte, es könnte ja ein Leser Interesse dafür haben. Die sechs Linien bedeuten die sechs obersten Chöre oder Saiten der Laute. (Die Töne der tieferen wurden unter dem Liniensystem notirt.)

Die Stimmung war im vorigen Jahrhundert A d f a d f̄. Der Buchstabe a bezeichnet die leere Saite, b den ersten Bund (Halbton), c den zweiten etc. Die Noten über dem System geben den Werth an, jede gilt so lange, bis sie durch eine andere aufgehoben wird.

Dass die englische Nationalhymne 1790 durch Harries in Flensburg „für den dänischen Unterthan“ übersetzt und umgedichtet, für den preussischen 1793 durch den Lübecker Dr. jur. Schumacher neu bearbeitet wurde, darf ich als bekannt voraussetzen, — man liest es ja beinahe in allen Schul-Liederbüchern.

Zum Schluss drängt sich noch eine Frage auf: wie konnte die Confusion entstehen in Bezug auf den Urheber der Melodie? Sie lässt sich zurückführen auf das rhythmische Leitmotiv,

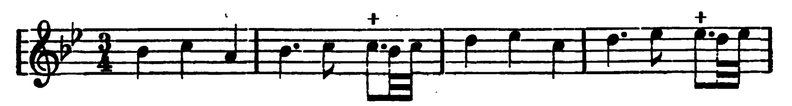


welches in zahlreichen Liedern des 17. und 18. Jahrhunderts vorkommt. Oberflächliche Hörer, bekanntlich die wildesten Reminiscenzenjäger, entdecken überall „Anklänge“. Es giebt auch von Lully Melodien, welche durch das obige Motiv der Carey'schen ähnlich werden, es hat deren vor und nach Lully gegeben, es werden sogar heute noch welche componirt.

Das älteste Beispiel fand ich in einem Manuscript der Kopenhagener Bibliothek: „Lieder- und Lautenbuch des Peter Fabritius“ (um 1605):



Wie „ähnlich“ klingt folgendes Menuett aus Telemann's seltenem Werke; „Der getreue Music-Meister“, Hamburg, 1728!





Gluck verwendet den Rhythmus für die Chöre der Furien im 2. Acte seines „Orpheus“:

Wer ist der Sterbliche,
der dieser Finsterniss
zu nahen sich erkühnt?

Unisono!

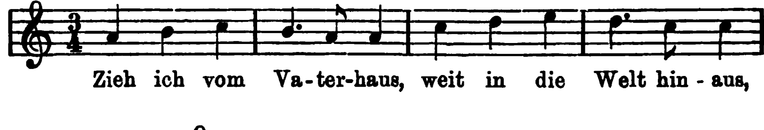


Marx erblickt in diesem „festen Rhythmus“ das Symbol der Strenge, der Unerbittlichkeit.

Wem sollte die „Aehnlichkeit“ entgehen, die zwischen „Heil dir im Siegerkranz“ und dem Volksliedchen: „Wenn ich ein Vöglein wär', und auch zwei Flügel hätt',“ besteht:



Ein junger Componist für Männergesang, Fritz Lubrich, hat unlängst folgenden Beitrag geliefert:





Das wird der letzte noch immer nicht sein.

Zu dieser weitläufigen Auseinandersetzung zwang mich eine Notiz im Pariser „Figaro“ vom 9. September 1889. Die Fabel von der französischen Herkunft unseres patriotischen Gesanges wird dort als baare Münze behandelt und in Umlauf gesetzt. Die kleine Mittheilung schliesst mit einer grossen Bêtise: „Guillaume II. va évidemment faire remplacer cet air national.“

Dass der Kaiser von Deutschland das nicht nöthig hat, bedarf wohl keines Beweises mehr.


C. G. Röder, Leipzig.

